

João Cezar de Castro Rocha ist Professor für Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität des Bundesstaates Rio de Janeiro (UERJ). Er wurde 1979 an der UERJ in Literaturwissenschaft und 2002 an der Stanford University in Vergleichender Literaturwissenschaft promoviert. Castro Rocha ist 1D-Forscher am CNPq, *Proscientist* an der UERJ und *Scientist of Our State* an der FAPERJ. Er hat 14 Werke veröffentlicht und mehr als 30 Titel herausgegeben. 2016 und 2017 war er Vorsitzender des Brasilianischen Verbands für Vergleichende Literatur ABRALIC. Seine Arbeit ist ins Englische, Mandarin, Spanische, Französische, Italienische und Deutsche übersetzt. Er war Honorarprofessor und Gastforscher an verschiedenen Universitäten im Ausland.

No âmbito do programa editorial da Fundação Alexandre de Gusmão, a série *Grandes Autores Brasileiros* inaugura, de forma auspiciosa, a Coleção Cultura e Diplomacia. Idealizada pelo diplomata e escritor João Almino, a série reúne as reflexões de renomados escritores e críticos literários contemporâneos sobre autores que contribuíram para a construção da identidade nacional.

Fruto de parceria entre a FUNAG, o Instituto Guimarães Rosa e o Consulado-Geral em Munique, a série, em edições bilíngues, contribuirá para divulgar, no País e no exterior, a literatura, a arte e o pensamento brasileiro. Dessa forma, insere-se plenamente no propósito mais amplo que norteou a criação da Coleção Cultura e Diplomacia, a qual complementa e dialoga com as tradicionais coleções Relações Internacionais, História Diplomática, Direito Internacional e Política Externa Brasileira.

A FUNAG dá, assim, mais um passo no cumprimento de sua missão institucional de democratizar o acesso ao conhecimento, abrindo espaço para novos olhares e novas vozes e lançando luz sobre a diversidade regional e cultural do Brasil.

Embaixadora Márcia Loureiro
Presidente da Fundação Alexandre de Gusmão

Im Rahmen des Verlagsprogramms der Stiftung Alexandre de Gusmão wird mit der Reihe „Große Brasilianische Autoren“ die Sammlung Kultur und Diplomatie verheißungsvoll eingeweiht. Die von dem Diplomaten und Schriftsteller João Almino konzipierte Reihe vereinigt die Reflexionen renommierter zeitgenössischer Schriftsteller und Literaturkritiker zu Autoren, die zum Aufbau der brasilianischen nationalen Identität beigetragen haben.

Die Reihe ist das Ergebnis einer Partnerschaft zwischen FUNAG, dem Institut Guimarães Rosa und dem Generalkonsulat in München und wird in zweisprachigen Ausgaben zur Verbreitung der brasilianischen Literatur, Kunst und des brasilianischen Denkens in Brasilien und im Ausland beitragen. Auf diese Weise fügt sie sich voll und ganz in das breitere Ziel ein, das die Schaffung der Sammlung Kultur und Diplomatie geleitet hat, die ihrerseits die traditionellen Sammlungen internationaler Beziehungen, diplomatischer Geschichte, internationales Recht und brasilianische Außenpolitik ergänzt und mit ihnen in Dialog tritt.

FUNAG unternimmt damit einen weiteren Schritt zur Erfüllung seines institutionellen Auftrags, den Zugang zu Wissen zu demokratisieren, Raum für neue Perspektiven und neue Stimmen zu schaffen und die regionale und kulturelle Vielfalt Brasiliens zu beleuchten.

Botschafterin Marcia Loureiro
Präsidentin der Alexandre de Gusmão-Stiftung

coleção
CULTURA E
DIPLOMACIA

Gonçalves Dias: o exílio como forma

João Cezar de Castro Rocha

Gonçalves Dias: Das Exil als Form

João Cezar de Castro Rocha

Série Grandes Autores Brasileiros
Serie Große Brasilianische Autoren

João Cezar de Castro Rocha é Professor Titular de Literatura Comparada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É Doutor em Letras pela UERJ (1997) e em Literatura Comparada pela Stanford University (2002). Castro Rocha é pesquisador 1D do CNPq, Procientista (UERJ) e Cientista do Nosso Estado (FAPERJ). Autor de 14 livros e organizador de mais de 30 títulos. Foi presidente da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC, 2016-2017). Seu trabalho foi traduzido para o inglês, mandarim, espanhol, francês, italiano e alemão. Recebeu cátedras honorárias e foi pesquisador visitante em diversas universidades no exterior.



Instituto Guimarães Rosa
Fundação Alexandre de Gusmão

Gonçalves Dias: o exílio como forma

João Cezar de Castro Rocha

Gonçalves Dias: Das Exil als Form

João Cezar de Castro Rocha

Série Grandes Autores Brasileiros
Serie Große Brasilianische Autoren

Instituto Guimarães Rosa
Fundação Alexandre de Gusmão

coleção  CULTURA E
DIPLOMACIA

Gonçalves Dias: o exílio como forma
João Cezar de Castro Rocha

Gonçalves Dias: Das Exil als Form
João Cezar de Castro Rocha

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES

Ministro de Estado	Embaixador Mauro Luiz Iecker Vieira
Secretária-Geral	Embaixadora Maria Laura da Rocha
Cônsul-Geral do Brasil em Munique	Embaixador João Almino
Diretor do Instituto Guimarães Rosa	Ministro Marco Antonio Nakata

FUNDAÇÃO ALEXANDRE DE GUSMÃO

Presidente	Embaixadora Márcia Loureiro
Diretor do Centro de História e Documentação Diplomática	Embaixador Gelson Fonseca Junior
Diretor do Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais	Ministro Almir Lima Nascimento

Conselho Editorial

Ana Flávia Barros-Platiau	Maitê de Souza Schmitz
Daniella Poppius Vargas	Maria Regina Soares de Lima
João Alfredo dos Anjos Junior	Maurício Santoro Rocha
Luís Cláudio Villafañe Gomes Santos	Rogério de Souza Farias

A Fundação Alexandre de Gusmão – FUNAG, instituída em 1971, é uma fundação pública vinculada ao Ministério das Relações Exteriores e tem a finalidade de levar à sociedade informações sobre a realidade internacional e sobre aspectos da pauta diplomática brasileira. Sua missão é promover a sensibilização da opinião pública para os temas de relações internacionais e para a política externa brasileira.

A FUNAG, com sede em Brasília, conta em sua estrutura com o Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais – IPRI e com o Centro de História e Documentação Diplomática – CHDD, este último no Rio de Janeiro.

Fundação Alexandre de Gusmão
Instituto Guimarães Rosa

Gonçalves Dias: o exílio como forma
João Cezar de Castro Rocha

Série Grandes Autores Brasileiros



Brasília - 2024

MINISTERIUM FÜR AUSWÄRTIGE ANGELEGENHEITEN

Staatsminister: Botschafter Mauro Luiz Iecker Vieira

Generalsekretärin: Botschafterin Maria Laura da Rocha

Generalkonsul von Brasilien in München: Botschafter João Almino

Direktor des „Instituto Guimarães Rosa“: Minister Marco Antonio Nakata

ALEXANDRE DE GUSMÃO-STIFTUNG

Präsidentin der „Fundação Alexandre de Gusmão“ (Alexandre de Gusmão-Stiftung): Botschafterin Marcia Loureiro

Direktor des „Centro de História e Documentação Diplomática“ (Zentrum für Geschichte und diplomatische Dokumentation):
Botschafter Gelson Fonseca Junior

Direktor des „Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais“ (Forschungsinstitut für internationale Beziehungen):
Minister Almir Lima Nascimento

Redaktionsausschuss

Ana Flávia Barros-Platiau

Daniella Poppius Vargas

João Alfredo dos Anjos Junior

Luís Cláudio Villafañe Gomes Santos

Maitê de Souza Schmitz

Maria Regina Soares de Lima

Maurício Santoro Rocha

Rogério de Souza Farias

Die 1971 gegründete Stiftung Alexandre de Gusmão - FUNAG - ist eine öffentliche Stiftung, die eng mit dem Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten verknüpft ist, mit der Zielsetzung, die Gesellschaft mit Informationen über die internationale Realität und über Aspekte der brasilianischen diplomatischen Agenda zu versorgen.

Die FUNAG, die ihren Sitz in Brasilia hat, umfasst das Forschungsinstitut für internationale Beziehungen (IPRI) und das Zentrum für Geschichte und diplomatische Dokumentation (CHDD), letzteres in Rio de Janeiro.

Alexandre de Gusmão-Stiftung
Guimarães Rosa-Institut

Gonçalves Dias: Das Exil als Form
João Cezar de Castro Rocha

Serie Große Brasilianische Autoren



Brasilien - 2024

Direitos de publicação reservados à / Veröffentlichungsrechte vorbehalten für die
Fundação Alexandre de Gusmão / Alexandre de Gusmão-Stiftung
Ministério das Relações Exteriores / Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten
Esplanada dos Ministérios, Bloco H, Anexo II, Térreo
70170-900 Brasília-DF
Telefones: (61) 2030-9117/9128
Site: www.gov.br/funag
E-mail: funag@funag.gov.br

Coordenação-Geral / Gesamtkoordination:
Henrique da Silveira Sardinha Pinto Filho

Equipe Técnica / Technisches Team:
Acauã Lucas Leotta
Alessandra Marin da Silva
Ana Clara Ribeiro
Fernanda Antunes Siqueira
Gabriela Del Rio de Rezende
Luiz Antônio Gusmão
Nycole Cardia Pereira

Programação Visual e Diagramação / Visuelle Gestaltung und Layout:
Denivon Cordeiro de Carvalho

Versão para o alemão dos textos – Revisão / Deutsche Textfassung – Lektorat:
Sarita Brandt

Organização / Organisation:
Paulo Roberto da Costa Pacheco
Cônsul-Geral Adjunto do Brasil em Munique / Beigeordneter Generalkonsul von Brasilien in München

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

R672g Rocha, João Cezar de Castro
 Gonçalves Dias: o exílio como forma = Gonçalves Dias: das exil als form / João Cezar de
 Castro Rocha. -- Brasília : FUNAG ; Instituto Guimarães Rosa, 2024.
 76 p. --(Grandes Autores Brasileiros)
 ISBN: 978-85-7631-913-9
 1. Biografia. 2. Dias, Gonçalves, 1823-1864. 3. Poeta brasileiro. 4. Literatura brasileira.
 I. Título. II. Série.

CDD-928.69

Depósito legal na Fundação Biblioteca Nacional conforme Lei nº 10.994, de 14/12/2004.
Elaborada por Sueli Costa - Bibliotecária - CRB-8/5213
(SC Assessoria Editorial, SP, Brasil)

Gonçalves Dias nasceu no Maranhão no dia 10 de agosto de 1823, e faleceu aos 41 anos, no dia 3 de novembro de 1864, num naufrágio, quando retornava à terra natal. Apesar de sua vida relativamente breve, o poeta teve uma produção tão variada quanto fundamental. A *Canção do exílio*, composta em Coimbra em 1843, tornou-se o poema-matriz do imaginário nacional: o poema mais reescrito da literatura brasileira. Ademais, produziu obra de grande relevância nos campos da história e da etnografia. Foi ainda o autor de um pioneiro *Dicionário da Língua Tupi*. Homem de letras de formação rigorosa, dominava vários idiomas e conhecia a fundo a tradição literária, destacando-se seu interesse pela cultura alemã.

Gonçalves Dias wurde am 10. August 1823 in Maranhão geboren und starb im Alter von 41 Jahren am 3. November 1864 bei einem Schiffsunglück auf der Rückkehr in seine Heimat. Trotz seines relativ kurzen Lebens, war das Werk des Dichters ebenso vielfältig wie prägend. *Canção do exílio*, 1843 in Coimbra verfasst, wurde zum Stammgedicht in der nationalen Vorstellungswelt: das am häufigsten bearbeitete Gedicht der brasilianischen Literatur. Auch auf dem Gebiet der Geschichte und Ethnographie schuf Dias ein Werk von großer Bedeutung. Er war außerdem der Autor eines bahnbrechenden Wörterbuchs der Tupi-Sprache. Als gebildeter Literat beherrschte er mehrere Sprachen und verfügte über ein umfassendes Wissen über literarische Traditionen, wobei sein Interesse insbesondere der deutschen Kultur galt.

Gonçalves Dias: o exílio como forma

Um poema¹

Em julho de 1843, um jovem brasileiro, em vésperas de completar 20 anos, estudante na Universidade de Coimbra, escreveu um poema para a posteridade:

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,
Mais prazer eu encontro lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar –sozinho, à noite–
Mais prazer eu encontro lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

1 A redação deste livro foi beneficiada pela concessão da Bolsa “Xiaoxiang Scholar/Visiting Researcher” – Hunan Normal University/Humboldt Centre for Interdisciplinary Research at Hunan Normal University (2021-2023).

Gonçalves Dias: Das Exil als Form

Ein Gedicht¹

Im Juli 1843, kurz vor seinem zwanzigsten Lebensjahr, schrieb ein junger Brasilianer, der an der Universität Coimbra studierte, ein Gedicht für die Nachwelt:

In meinem Land da wehen Palmen,
In denen singt der Sabiá.
Die Vögel, die hier zwitschern,
Zwitschern nicht wie da.

Unser Himmel zeigt mehr Sterne,
Unsere Erde schenkt mehr Blütenpracht,
Unser Wald spendet mehr Leben,
Unser Leben birgt mehr Leidenschaft.

Beim Grübeln – allein – in der Nacht
Finde ich größeres Vergnügen da.
In meinem Land da wehen Palmen,
In denen singt der Sabiá.

In meinem Land da wohnt ein Zauber,
Den ich derart nicht finde so nah.
Allein – in der Nacht – beim Grübeln
Finde ich mehr Vergnügen da.
In meinem Land da wehen Palmen,
In denen singt der Sabiá.

1 Dieses Buch entstand im Rahmen des Stipendiums “Xiaoxiang Scholar/Visiting Researcher” – Hunan Normal University/Humboldt Centre for Interdisciplinary Research at Hunan Normal University (2021-2023).

Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que disfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá.²

O poeta estreante, Gonçalves Dias, nomeou o poema adamicamente: *Canção do exílio*, batizando, ainda que sem sabê-lo, uma experiência de pensamento que, a partir de seus versos, plasmou um traço propriamente brasileiro: *o exílio como forma paradoxal da nacionalidade*.

Provavelmente emocionado pela conclusão do poema, o poeta deve ter pensado na epígrafe mais adequada para sua apresentação na República das Letras – esse pórtico da leitura que o Romantismo levou ao estado de pura arte: a epígrafe como explicitação da biblioteca dos autores. Gonçalves Dias começou a estudar alemão no mesmo ano da composição do poema. Pode-se intuir o orgulho do aluno aplicado (e criativo) nos versos que elegera para emoldurar a *Canção do exílio*:

Kennst du das Land, wo die Citronen blühen,
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühen,
Kennst du es wohl? – Dahin, dahin!
Möcht ich... ziehn.³

2 DIAS, Gonçalves. Canção do Exílio. Primeiros Cantos. In: BUENO, Alexei (Org.). Gonçalves Dias: *Poesia e prosa completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p. 105-106.

3 Nesta citação mantive a forma adotada por Gonçalves Dias nos *Primeiros Cantos*, embora ela contenha algumas imprecisões.

Gebe Gott, dass ich nicht sterbe,
 Bevor ich wieder zurück bin da,
 Bevor ich genieße den Zauber,
 Den ich nicht finde so nah,
 Bevor ich wieder sehe die Palmen,
 In denen singt der Sabiá.²

Der angehende Dichter, Gonçalves Dias, hielt eisern fest an dem Namen, den er seinem Gedicht gegeben hatte: „Lied des Exils“. Ohne es zu ahnen, benannte er so ein gedankliches Experiment, das, ausgehend von seinen Versen, eine brasilianische Besonderheit offenbarte: *das Exil als paradoxe Form der Nationalität*.

Vom Ende des Gedichts vermutlich tief berührt, mag der Dichter nachgedacht haben über ein Epigraph, eine Aufschrift, die am besten passte zu seiner Aufnahme in die Republik der Gelehrten – dieses Portal der Lektüre, das die Romantik in den Stand der reinen Kunst erhob: das Epigraph als Einblick in die Bibliothek der Autoren. Im selben Jahr, in dem er das Gedicht verfasste, begann Gonçalves Dias die deutsche Sprache zu erlernen. Man kann den Stolz des fleißigen (und einfallsreichen) Studenten nachempfinden in den Versen, die er wählte, um seinem *Lied des Exils* einen Rahmen zu geben:

Kennst du das Land, wo die Citronen blühen,
 Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühen,
 Kennst du es wohl? – Dahin, dahin!
 Möcht ich... ziehn.³

2 DIAS, Gonçalves. Canção do Exílio (dt. Lied des Exils). Primeiros Cantos (dt. Erste Gesänge). In: BUENO, Alexei (Hg.). Gonçalves Dias: Poesia e prosa completas (dt. Poesie und Prosa. Gesamtausgabe). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1998, S. 105f.

3 Dieses Zitat entspricht der Fassung, die Gonçalves Dias in *Primeiros Cantos* (dt. Erste Gesänge) verwandte, wemgleich es einige Abweichungen enthält.

A *Balada de Mignon*, livremente apropriada pelo poeta brasileiro⁴, foi extraída do romance de Goethe que inaugurou todo um gênero, o *Bildungsroman: Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1796).

Signos em rotação: o exílio como princípio paradoxal de identidade, o romance de formação, o destino trágico de uma personagem, cuja balada se converte em epígrafe. A “Canção” de Gonçalves Dias é bem um jardim de muitos caminhos que se bifurcam em direções múltiplas.

Começo mapeando sua recepção.

Um sintoma

Em janeiro de 1847, apareceu o livro de estreia do jovem talentoso, *Primeiros Cantos*, cujo título tanto revelava a ambição de seu projeto literário quanto insinuava o traço existencial do desterro na própria vida do poeta:

Dei o nome de *Primeiros Cantos* às poesias que agora publico porque espero que não se[jam]rão as últimas.

[...]

Não têm unidade de pensamento entre si, porque foram compostas em épocas diversas – debaixo de céu diverso – e sob a influência de impressões momentâneas. Foram compostas nas margens viçosas do Mondego e nos píncaros enegrecidos do Gerez – no Doiro e no Tejo – sobre as vagas do Atlântico, e nas florestas virgens da América.⁵

4 MEYER, Augusto. Sobre uma epígrafe. In: *A chave e a máscara*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1964, p. 95-99.

5 DIAS, Gonçalves. Prólogo da primeira edição. In: BUENO, op. cit., p. 103. O prólogo traz a data de julho de 1846, ano atribuído à publicação, embora seu aparecimento tenha efetivamente ocorrido em janeiro de 1847.

Mignons Lied, das sich der brasilianische Dichter frei aneignete⁴, entstammt einem Roman von Goethe, der ein ganzes Genre einläutete, dem *Bildungsroman*: *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796).

Rotierende Zeichen: Das Exil als paradoxes Identitätsprinzip, der Bildungsroman, das tragische Schicksal einer Romanheldin, deren Lied sich in eine Aufschrift verwandelt. Das „Lied“ von Gonçalves Dias ist durchaus ein Garten voller Wege, die sich in mehrere Richtungen verzweigen.

Zunächst zur Rezeption des Werkes.

Ein Erkennungszeichen

Im Januar 1847 erschien das Erstlingswerk des talentierten jungen Mannes, *Primeiros Cantos* (dt. Erste Gesänge). Der Titel weist sowohl auf den Ehrgeiz seines literarischen Projekts hin als auch auf die existentielle Bedeutung der verlorenen Heimat im Leben des Poeten selbst:

Ich habe den Gedichten, die ich nun veröffentliche, den Namen *Erste Gesänge* gegeben, da ich hoffe, es werden nicht die letzten sein.
[...]

Sie sind nicht durch einheitliches Denken geprägt, denn sie entstanden zu unterschiedlichen Zeiten – unter verschiedenen Himmeln – sowie unter dem Einfluss momentaner Eindrücke. Sie wurden geschrieben an den üppigen Ufern des Mondego und auf den dunklen Höhen des Gerez – am Doiro und am Tejo – auf den Wellen des Atlantischen Ozeans und in den Urwäldern Amerikas.⁵

4 MEYER, Augusto. Sobre uma epigrafe (dt. Über ein Epigraph). *A chave e a máscara* (dt. Der Schlüssel und die Maske) Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1964, SS. 95-99.

5 DIAS, Antônio Gonçalves. Prólogo da Primeira Edição (dt. Vorwort zur ersten Auflage). *Primeiros Cantos* (dt. Erste Gesänge), *op. cit.*, S. 103. Das Vorwort ist versehen mit dem Datum Juli 1846, dem vermeintlichen Erscheinungsjahr des Buches, obwohl es tatsächlich erst im Januar 1847 veröffentlicht wurde.

A visão do poeta se confirmou: Gonçalves Dias, em sua vida relativamente curta, produziu uma obra extensa e variada. Claro, em primeiro lugar, a poesia ocupou o centro de suas preocupações, e, seguindo à risca o modelo do seu tempo, o jovem estudante de direito assumiu plenamente o figurino do poeta romântico, tornando o dia a dia um prolongamento existencial de sua poética. Mas, ao mesmo tempo, Gonçalves Dias escreveu peças de teatro; dedicou-se com afinco a estudos históricos e etnográficos; coligiu em arquivos na Europa documentos atinentes à história pátria; preparou *Memórias* para o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, como *Brasil e Oceania*, apresentada em 1852⁶; em 1858 deu à luz o *Diccionario da Lingua Tupy chamada Lingua Geral dos Indigenas do Brazil*⁷, obra que por si só asseguraria sua imortalidade na literatura brasileira. Dias terminou sua redação em Viena, em 1857, e ao justificar no prefácio certa decisão que tomou, explicitou ainda outra vez seus laços profundos com a cultura alemã. O poeta reconheceu lacunas em seu esforço, porém alegou não dispor de tempo, tampouco de condições ideais (o drama da vida intelectual nos tristes trópicos vem de longe!) para aperfeiçoar a obra como desejava:

6 Para um exame agudo da *Memória*, ver KODAMA, Kaori. O tupi e o sabiá: Gonçalves Dias e a etnografia do IHGB em Brasil e Oceânia. In: *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*, v. 4, ano IV, n. 3, 2007, p. 1-14.

7 Uma versão digital deste precioso trabalho pode ser consultada em: <http://www.etnolinguistica.org/local--files/biblio:dias-1858-diccionario/dias_1858_diccionario.pdf>.

Die Annahme des Dichters bestätigte sich: In seinem recht kurzen Leben schuf Gonçalves Dias ein umfangreiches und vielfältiges Werk. Zunächst stand zweifellos die Dichtung im Mittelpunkt seiner Aufmerksamkeit. Im strikten Einvernehmen mit seiner Zeit verkörperte der junge Student der Rechtswissenschaft regelrecht das Modell des romantischen Dichters, der den Alltag zu einer existentiellen Verlängerung seiner Dichtkunst macht. Zur gleichen Zeit schrieb Gonçalves Dias jedoch Theaterstücke, widmete sich fleißig historischen und ethnografischen Studien, sammelte in den Archiven Europas Unterlagen zur Geschichte seines Heimatlandes. Er bereitete *Memórias* (dt. Erinnerungen) für das Brasilianische Institut für Geschichte und Geografie vor, wie zum Beispiel *Brasilien und Ozeanien*, die er 1852⁶ vorlegte. Im Jahr 1858 erschien das *Diccionario da Lingua Tupy, chamada Lingua Geral dos Indigenas do Brazil* (dt. Wörterbuch der Tupi-Sprache, genannt die Allgemeine Sprache der Indigenen Brasiliens).⁷ Dieses Werk allein sollte bereits für die Unsterblichkeit des Autors in der brasilianischen Literatur sorgen. Dias schloss die Redaktionsarbeit 1857 in Wien ab. Als er im Vorwort eine Entscheidung kommentierte, die er getroffen hatte, verwies er einmal mehr auf seine engen Bande zur deutschen Kultur. Er erkannte an, dass seine Anstrengungen Lücken aufwiesen, machte aber sowohl Mangel an Zeit als auch ungünstige Bedingungen (das Drama des intellektuellen Lebens in den traurigen Tropen kommt von weit her!) dafür verantwortlich, dass er sein Werk nicht wie gewünscht vollenden konnte:

6 Zu einer vertieften Analyse der Erinnerungen siehe KODAMA, Kaori. O tupi e o sabiá: Gonçalves Dias e a etnografia do IHGB em Brasil e Oceania (dt. Tupi und Sabiá: Gonçalves Dias und die Ethnografie des IHGB in Brasilien und Ozeanien). In: *Fênix: Zeitschrift für Geschichte und Kulturwissenschaften*, Band 4, Jg. IV, Nr. 3, 2007, SS. 1-14.

7 Eine digitale Fassung dieser kostbaren Arbeit kann hier eingesehen werden: <http://www.etnolinguistica.org/local--files/biblio:dias-1858-diccionario/dias_1858_diccionario.pdf>.

É ainda este o motivo por que, conquanto reconheça a justeza das observações que me fez o Dr. Peters, da Universidade de Berlim, não posso, por enquanto, seguir o seu conselho – de dar aos caracteres do nosso alfabeto o valor fônico, que vai sendo hoje em dia admitido para as línguas não escritas, de modo que tais sons pudessem com mais facilidade ser reproduzidos por todos, que não somente aqueles que conhecem o português.⁸

Como se vê, a presença tutelar de Goethe na *Canção do exílio* não é um evento isolado na biblioteca mental de Gonçalves Dias: a cultura alemã sempre foi importante para o poeta brasileiro.

Primeiros Cantos teve um êxito imediato de crítica e sobretudo de público. Em novembro de 1847, ninguém menos do que o grande nome do Romantismo português, Alexandre Herculano, publicou uma avaliação consagradora:

Os *Primeiros Cantos* são um belo livro; são inspirações de um grande poeta. A Terra de Santa Cruz, que já conta outros no seu seio, podeabençoar mais este ilustre filho.

O autor não o conhecemos; mas deve ser muito jovem.⁹

8 *Diccionario da Lingua Tupy, chamada Lingua Geral dos Indigenas do Brazil*. Lipsia: F. A. Brockhaus, 1858, p. vii.

9 HERCULANO, Alexandre. Futuro literário de Portugal e do Brasil (1847). In: BUENO, op. cit., p. 99.

Das ist auch die Erklärung dafür – wenngleich ich die Anmerkungen des Dr. Peters von der Universität Berlin als gerechtfertigt anerkenne –, dass ich vorerst seinem Rat nicht folgen kann, den Buchstaben unseres Alphabets eine phonetische Schrift beizugeben, wie es heutzutage zunehmend bei den nicht geschriebenen Sprachen üblich ist, damit die Laute von allen leichter wiedergegeben werden können und nicht nur von denen, die des Portugiesischen mächtig sind.⁸

Wie sich feststellen lässt, sind die Spuren seines Vorbilds Goethe in *Lied des Exils* kein Einzelereignis im geistigen Bestand von Gonçalves Dias: Die deutsche Kultur war dem brasilianischen Dichter stets wichtig.

Erste Gesänge wurde mit dem unmittelbaren Erfolg vonseiten der Literaturkritik und vor allem vonseiten des Publikums belohnt. Im November 1847 veröffentlichte kein Geringerer als Alexandre Herculano, der große Name der portugiesischen Romantik, eine anerkennende Bewertung:

Erste Gesänge ist ein großartiges Buch; es handelt sich um die Inspirationen eines großen Dichters. Das Land Terra de Santa Cruz, das bereits andere zu den Seinen zählt, kann auch diesem ehrenwerten Sohn seinen Segen erteilen.

Den Autor kennen wir nicht; aber er ist sicher sehr jung.⁹

8 *Diccionario da Lingua Tupy, chamada Lingua Geral dos Indigenas do Brazil* (dt. Wörterbuch der Tupi-Sprache, genannt die Allgemeine Sprache der Indigenen Brasiliens). Leipzig: F. A. Brockhaus, 1858, S. VII.

9 HERCULANO, Alexandre. Futuro literário de Portugal e do Brasil (dt. Die literarische Zukunft Portugals und Brasiliens) (1847). In: BUENO, *op. cit.*, S. 99.

Com raríssimas exceções, a fortuna crítica da obra de Gonçalves Dias preservou o mesmo tom encomiástico. Um reconhecimento é unânime: o poeta maranhense foi o primeiro homem de letras brasileiro a mesclar com êxito erudição e espontaneidade, estudo da tradição literária e vivência da realidade local, domínio da forma e tratamento próprio de tropos consagrados. Eis como Manuel Bandeira, um dos maiores poetas da literatura brasileira do século XX, reconstruiu seus anos de formação:

Nem se limitava a versar as matérias do curso jurídico: aprofundava-se no conhecimento dos clássicos portugueses, da literatura francesa, iniciava-se no estudo do inglês e de sua literatura. Em [18]41, entusiasmado com a voz da cantora Violeta Gazzeroli, que ouviu no Teatro São Carlos, começa a estudar o italiano, e dois anos depois principia a aprender o alemão.¹⁰

10 BANDEIRA, Manuel. A vida e a obra do poeta. In: BUENO, op. cit., p. 20. O poeta e ensaísta Antonio Carlos Secchin ampliou o escopo da formação do poeta: “Gonçalves Dias: enormes inteligência, sensibilidade e erudição abrigadas num pequeno corpo de 1,50 m. Filho natural de comerciante português e de mestiça, ele, de ascendência indígena, e muito provavelmente de sangue também africano, dominava, além do idioma luso, o francês, o inglês, o espanhol, o italiano, o alemão e o latim”. SECCHIN, Antonio Carlos. Gonçalves Dias: poesia e etnia. In: *Percursos da poesia brasileira: do século XVIII ao XXI*. Belo Horizonte: Autêntica: Editora UFMG, 2018. p. 63.

Von wenigen Ausnahmen abgesehen, behielt die Kritik am Werk von Gonçalves Dias stets den lobenden Tonfall bei. Bei ihrer anerkennenden Beurteilung sind sich alle in einem Punkt einig: Der Dichter aus Maranhão war der erste Brasilianer, der als *Homme de Lettres* erfolgreich Gelehrsamkeit und Spontaneität vereinte, das Studium literarischer Tradition und die Erfahrung lokaler Realität, die Beherrschung der Form und die passende Behandlung berühmter Gesänge. Manuel Bandeira, einer der größten Dichter der brasilianischen Literatur des 20. Jahrhunderts, beschreibt die Bildungsjahre des Dichters wie folgt:

Er beschränkte sich keineswegs auf die allgemeinen Inhalte seines Studienfachs: Er vertiefte sein Wissen über die portugiesischen Klassiker und die französische Literatur, er begann, Englisch zu lernen und setzte sich mit anglophoner Literatur auseinander. Begeistert von der Stimme der italienischen Sängerin Violetta Gazzeroli, die er im Teatro São Carlos gehört hatte, nimmt er [18]41 das Studium der italienischen Sprache auf und beginnt zwei Jahre später, Deutsch zu lernen.¹⁰

10 BANDEIRA, Manuel. A vida e a obra do poeta (dt. Das Leben und das Werk des Dichters). In: BUENO, *op. cit.*, S. 20. Der Poet und Essayist Antonio Carlos Secchin fasste den umfangreichen Bildungshorizont des Dichters weiter: „Gonçalves Dias: eine enorme Intelligenz, Sensibilität und Belesenheit, beherbergt von einer kleinen Statur von 1,50 m. Als leiblicher Sohn eines portugiesischen Kaufmanns und einer Mestizin beherrschte er mit seiner indigenen und höchstwahrscheinlich auch afrikanischen Herkunft, abgesehen von der portugiesischen Sprache, das Französische, Englische, Spanische, Italienische, Deutsche und Lateinische“. SECCHIN; Antonio Carlos. Gonçalves Dias: poesia e etnia (dt. Poesie und Ethnie). In: *Percursos da poesia brasileira: do século XVIII ao XXI*. (dt. Wege der brasilianischen Lyrik: vom 18. bis 19. Jahrhundert). Vom 18. bis 19. Jahrhundert. Belo Horizonte: Autêntica: Editora UFMG, 2018. S. 63.

Tome-se como exemplo o poema que encantou o severo Alexandre Herculano, “uma das mais mimosas composições líricas, que tenho lido na minha vida”¹¹. O autor de *Eurico, o Presbítero* (1844) pensava em *Seus olhos*. Nesse poema, Dias lançava mão de um poema de Édouard Turquety como epígrafe, com destaque para o verso que sublinha a força magnética de “tes grands yeux”¹². Leiamos a primeira e a última estrofe do poema para sentir como o poeta brasileiro se assenhorou do tema para criar um ritmo irresistível de balada:

Seus olhos tão negros, tão belos, tão puros,
De vivo luzir,
Estrelas incertas, que as águas dormentes
Do mar vão ferir;

[...]

Seus olhos tão negros, tão belos, tão puros,
Assim é que são;
Eu amo esses olhos que falam de amores
Com tanta paixão.¹³

11 HERCULANO, Alexandre. Futuro literário de Portugal e do Brasil (1847). In: BUENO, op. cit., p. 100.

12 Édouard Turquety forneceu tema para a epígrafe de quatro composições de *Primeiros Cantos*: “A escrava”, “O mar”, “O templo” e “Seus olhos”. Ver: PAMBOUKIAN, Mateus Roman. A queda de Satanás: Gonçalves Dias transluciferador de Turquety. *Cadernos de tradução*, Florianópolis, v. 42, 2022.

13 DIAS, Gonçalves. Seus olhos. In: BUENO, op. cit., p. 131-132.

Nehmen wir als Beispiel das Gedicht, das den rigorosen Alexandre Herculano so bezaubert hatte, „eine der feinfühligsten literarischen Kompositionen, die ich in meinem Leben je gelesen habe“.¹¹ Der Autor von *Eurico, o Presbítero* (dt. Eurico, der Presbyter) (1844) hatte dabei *Seus Olhos* im Sinn. Hier greift Gonçalves Dias als Aufschrift zurück auf ein Gedicht von Édouard Turquety, wobei er sich auf den Vers bezieht, der von der magnetischen Anziehungskraft von „tes grands yeux“¹² handelt. Lesen wir die erste und die letzte Strophe des Gedichts, um nachzuvollziehen, wie der brasilianische Dichter sich des Themas bemächtigt hat, um den verlockenden Rhythmus einer Ballade zu erschaffen:

Ihre Augen so schwarz, so schön, so rein,
Mit ihrem strahlenden Glanz,
Unstetige Sterne, die das schläfrige Wasser
Der Meere ermüden wird ganz;

[...]

Ihre Augen so schwarz, so schön, so rein,
Ganz so, wie sie sind;
Ich liebe diese Augen, die erzählen von Liebe,
Vor Leidenschaft blind.¹³

11 Alexandre Herculano. Futuro literário de Portugal e do Brasil (dt. Die literarische Zukunft Portugals und Brasiliens) (1847). In: BUENO, *op. cit.*, S. 100.

12 Édouard Turquety benannte die Themen der Epigraphe von vier Kompositionen in *Erste Gesänge*: “A Escrava” (dt. Die Sklavin), “O mar” (dt. Das Meer), “O Templo” (dt. Der Tempel) und “Seus olhos” (dt. Ihre Augen). Siehe PAMBOUKIAN, Mateus Roman. A Queda de Satanás: Gonçalves Dias transluciferador de Turquety (dt. Der Fall Satans: Gonçalves Dias als ‚Transluziferator‘ von Turquety). In: *Cadernos de tradução*, Florianópolis, Band 42, 2022.

13 DIAS, Gonçalves. In: BUENO, *op. cit.*, S. 131f.

Entende-se bem o alumbramento de Alexandre Herculano. Em 1763, outro brasileiro, Domingos Caldas Barbosa, enfeitou a corte de Lisboa com suas cantigas – lundus e modinhas – que executava com uma singela viola de arame. A cadência dos versos e a musicalidade da composição lhe deram uma popularidade até então inédita. Machado de Assis tocou na mesma tecla:

Não será também certo que a popularidade de Gonçalves Dias acha raízes mais profundas nas suas belas estâncias rimadas do que nas que o não são, e que é maior o número dos que conhecem a *Canção do Exílio* e o *Gigante de Pedra*, do que os que leem os quatro cantos dos *Timbiras*?¹⁴

De fato, alguns poemas de Gonçalves Dias parecem exigir o acompanhamento de uma lira ou de um violão bem brasileiro. Não exagero: há uma surpreendente e sutil linha de continuidade, um generoso arco temporal, uma genealogia alternativa da cultura brasileira que principia com a *Viola de Lereno*¹⁵, abre alas com Chiquinha Gonzaga, urbaniza-se com Noel Rosa, aprofunda-se com a batida do violão de João Gilberto, e se espalha nas canções e nos romances de Chico Buarque de Holanda, ou nas canções e nos ensaios de José Miguel Wisnik¹⁶.

14 ASSIS, Machado de. A nova geração (1879). In: *Obra completa*. Volume III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976, p. 815.

15 Penso nas poesias reunidas de Domingos Caldas Barbosa. In: VALENÇA, Suetônio Soares (Org.). *Viola de Lereno*. Poesia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

16 Eis uma dessas questões que levam longe! Pensemos na personagem Vidinha e seu violão, em *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida; ou nos malogrados Pestana, de *Um homem célebre*, e o maestro Romão, de *Cantiga de esponsais*, contos de Machado de Assis; ou no Ricardo Coração dos Outros, de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto. A lista é interminável, mas aí teríamos de escrever outro livro...

Der Enthusiasmus von Alexandre Herculano ist durchaus verständlich. 1763 begeisterte ein anderer Brasilianer, Domingos Caldas Barbosa, den Königshof in Lissabon mit seinen Volksliedern – Lundus und Modinhas –, die er auf einer simplen Drahtsaiten-Viola spielte. Die Kadenz der Verse und die Musikalität der Komposition verhalfen ihm zu einer bislang nie dagewesenen Popularität. Machado de Assis schlug in die gleiche Kerbe:

Ist es denn nicht auch so, dass Gonçalves Dias' Beliebtheit eher auf seine schönen gereimten Strophen zurückzuführen ist als auf die ohne Reim und dass die Zahl derer, die *Canção do Exílio* (dt. Lied des Exils) und *Gigante de Pedra* (dt. Riese aus Stein) kennen, größer ist als die Zahl derer, die die vier Gesänge des Gedichtes *Os Timbiras* lesen?¹⁴

In der Tat scheinen einige Gedichte von Gonçalves Dias die Begleitung auf einer Leier oder einer typisch brasilianischen Gitarre zu verlangen. Ich übertreibe nicht: Es gibt eine überraschende und subtile Linie der Kontinuität, einen großzügigen Zeitbogen, eine alternative Genealogie der brasilianischen Kultur, die mit der *Viola de Lereno*¹⁵ beginnt, sich mit Chiquinha Gonzaga öffnet, mit Noel Rosa die Stadt erobert, sich mit dem Gitarrenschlag von João Gilberto vertieft und Raum gewinnt in den Songs und Romanen von Chico Buarque de Holanda sowie in der Musik und den Essays von Miguel Wisnik.¹⁶

14 ASSIS, Machado de. *A nova geração* (dt. Die neue Generation) (1879). *Obra completa* (dt. Gesamtwerk). Band III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976, S. 815.

15 Ich denke an die gesammelten Gedichte von Domingos Caldas Barbosa, In: VALENÇA, Suetônio Soares (Hg.). *Viola de Lereno*. Poesia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

16 Diese Frage ist in der Tat ein weites Feld! Erinnern wir an die Figur Vidinha und seine Gitarre in *Memórias de um Sargento de Milícias* (engl. *Memoirs of a Militia Sergeant*) von Manuel Antônio de Almeida; oder an die vermaledeiten Pestana aus *Um homem célebre* (dt. Ein berühmter Mann) und an den Maestro Romão aus *Cantiga de esponsais* (dt. *Gesang der Ehegatten*), Erzählungen von Machado de Assis; oder an Ricardo Coração dos Outros, ein Held aus *Das traurige Ende des Policarpo Quaresma* von Lima Barreto. Die Liste ist unerschöpflich, sie würde ein zusätzliches Buch erfordern ...

O sucesso absoluto de público da *Canção do exílio* em boa medida relaciona-se com essa vocação musical. A medida do êxito pode ser encontrada na sua reescrita ainda no momento de sua primeira recepção. Somente um ano após o lançamento do livro, portanto já em janeiro de 1848, o *Correio da Tarde* deu a público uma versão bem-humorada dos versos de Gonçalves Dias:

Minha terra tem silvados
Onde canta o rouxinol,
Onde canta a toutinegra
E o cuco no pôr do sol.

[...]

Em cismar sozinho à noite
Que prazer eu tenho lá!
Minha terra é um paraíso,
Que não encontro por cá!¹⁷

O notável é que, mesmo nesse exercício lúdico sem maiores consequências ou ambições, a oposição adverbial – “lá!” e “cá!” – assume protagonismo. É bem verdade que de maneira um tanto desajeitada: o ponto de exclamação, logo após o advérbio de lugar, é não somente deselegante, como também desnecessariamente agressivo, perdendo a atmosfera da melodia bossa nova da *Canção do exílio*. Não importa: sua inscrição sublinha o elemento decisivo do poema na formulação de um princípio paradoxal de nacionalidade – o desterro como território lírico inesperado.

17 Essa e outras informações e reflexões encontram-se em: MARQUES, Wilton José. O poema e a metáfora. In: *Revista Letras*, Curitiba, n. 60, 2003, Editora UFPR, p. 79-93.

Der Publikumserfolg von *Lied des Exils* steht größtenteils in Zusammenhang mit seinem musikalischen Klang. Das Maß dieses Erfolgs lässt sich ablesen an der Neufassung des Gedichts noch während des Moments seiner ersten Rezeption. Schon ein Jahr nach dem Erscheinen des Buches, also im Januar 1848, veröffentlichte die Zeitung *Correio da Tarde* eine humorvolle Version von Gonçalves Dias' Versen:

In meinem Land da wuchern Hecken,
 In denen singt die Nachtigall,
 In denen singt die Dorngrasmücke
 Und der Kuckuck ruft abends überall.

[...]

Beim Grübeln allein in der Nacht
 Welch Vergnügen verspüre ich da!
 Mein Land ist ein Paradies,
 Das ich nicht finde so nah!¹⁷

Das Bemerkenswerte ist, dass selbst in dieser schlichten spielerischen Übung ohne weitere Folgen die adverbiale Opposition – da! und nah! – einen zentralen Stellenwert erhält. Es ist richtig, dass dies auf eine etwas plumpe Weise geschieht: Das Ausrufezeichen hinter dem Adverb des Ortes wirkt nicht nur unelegant, sondern auch unnötigerweise aggressiv und beeinträchtigt somit die Bossa-Nova-Stimmung von *Lied des Exils*. Wie dem auch sei: Seine Verwendung hebt das entscheidende Element des Gedichts hervor, indem ein paradoxes Prinzip von Nationalität formuliert wird – der Verlust der Heimat als unerwartetes lyrisches Territorium.

17 Diese und weitere Informationen und Überlegungen finden sich in: MARQUES, Wilton José. O poema e a metáfora (dt. Das Gedicht und die Metapher). In: *Revista Letras*, Curitiba, Nr. 60, 2003, Editora UFPR, SS. 79-93.

Se essa paródia precoce revela a força do poema no imaginário brasileiro, ainda mais impressionante é mapear a onipresença da *Canção do exílio* na própria constituição da poesia brasileira.

Uma relação sucinta, deliberadamente nada exaustiva, demonstra a centralidade dos versos de Gonçalves Dias na criação da “comunidade imaginada” Brasil – para retomar os termos do ensaio clássico de Benedict Anderson¹⁸. A emergência do capitalismo em íntima associação com a tecnologia do texto impresso (*print capitalism*) e a importância crescente das literaturas vernáculas favoreceram o fenômeno do nacionalismo no século XIX. A *Canção do exílio* é por certo o momento decisivo do nacionalismo literário no Brasil.

O poeta Casimiro de Abreu, nome de destaque da segunda geração do Romantismo, não resistiu à sombra forte de Gonçalves Dias e escreveu duas “Canções do exílio”, em 1855 e 1857. O Hino Nacional, cuja letra, de Osório Duque-Estrada, foi extraída de um poema de 1909, incorporou dois versos da *Canção do exílio*¹⁹.

18 “Talvez nada tenha precipitado mais essa busca, nem a fez mais fecunda, do que o capitalismo-de-imprensa (*print capitalism*), que tornou possível que um número sempre crescente de pessoas pensasse sobre si mesmas, e se relacionasse de formas radicalmente novas”. ANDERSON, Benedict R. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983, p. 36.

19 São eles: “Nossos bosques têm mais vida / Nossa vida [no teu seio], mais amores”. O acréscimo incômodo da explicação, “no teu seio”, ou seja, no Brasil, evidencia a superioridade da intuição poética de Gonçalves Dias.

Wenn diese frühzeitige Parodie von der Durchschlagskraft des Gedichts in der brasilianischen Vorstellungswelt zeugt, dann beeindruckt es umso mehr, dass sich die Allgegenwart von *Lied des Exils* in der Beschaffenheit der brasilianischen Lyrik selbst feststellen lässt.

Eine kurze Übersicht, die keineswegs erschöpfend sein möchte, zeigt den zentralen Charakter der Verse von Gonçalves Dias in der Entstehung der „imaginären Gemeinschaft“ Brasilien –, um einen Terminus aus dem klassischen Essay von Benedict Anderson¹⁸ aufzugreifen. Das Aufkommen des Kapitalismus in enger Verbindung mit der Technik des gedruckten Textes (*Print Capitalism*) sowie die zunehmende Wichtigkeit der volkstümlichen Literaturen fördern das Phänomen des Nationalismus im 19. Jahrhundert. Das *Lied des Exils* ist sicherlich das ausschlaggebende Element im literarischen Nationalismus Brasiliens.

Der Dichter Casimiro de Abreu, ein bekannter Name der zweiten Generation von Romantikern, konnte dem starken Schatten von Gonçalves Dias nicht widerstehen und schrieb sowohl 1855 als auch 1857 ein „Lied des Exils“. In der Nationalhymne, deren Text von Osório Duque-Estrada aus einem Gedicht von 1909 stammt, wurden zwei Verse von *Lied des Exils* verarbeitet.¹⁹

18 „Vielleicht hat nichts diese Suche mehr beschleunigt oder sie stärker befruchtet als der Druckkapitalismus (*Print Capitalism*), der es ermöglichte, dass eine stets wachsende Zahl von Menschen über sich selbst nachdenken und sich in radikal neuen Formen aufeinander beziehen konnte.“ ANDERSON, Benedict R. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983, S. 36.

19 Es handelt sich um folgende: „Unser Wald spendet mehr Leben / Unser Leben birgt [in deinem Schoße] mehr Leidenschaft“. Der störende Zusatz als Erläuterung „in deinem Schoße“, das heißt in Brasilien, verdeutlicht die Überlegenheit der poetischen Intuition von Gonçalves Dias.

A *Canção do expedicionário*, composta por ocasião da participação de forças militares na Segunda Guerra Mundial, teve sua letra redigida pelo poeta modernista Guilherme de Almeida, que, abandonando a iconoclastia definidora das vanguardas históricas, transcreveu dois versos de Gonçalves Dias em seu hino, numa homenagem em aparência incontornável²⁰.

E já que mencionamos o Modernismo da década de 1920, como não recordar as paródias-homenagem de Oswald de Andrade (*Canto do regresso à pátria*), Murilo Mendes (*Canção do exílio*), Carlos Drummond de Andrade (*Nova canção do exílio*)? E, inclusive, numa geração posterior, que apareceu na cena literária no final da década de 1960, destacam-se Cacaso (*Jogos Florais*) e José Paulo Paes (*Canção do exílio facilitada*).

Por fim, já que destacamos a musicalidade cancioneira do poema de Gonçalves Dias como uma das chaves de seu êxito incomum, concluo esta seção trazendo à roda viva da tradição a música de Chico Buarque de Holanda e Antônio Carlos Jobim, *Sabiá*, canção que conquistou o prêmio nacional no III Festival Internacional da Canção, realizado em setembro de 1968.

20 São eles: “Não permita Deus que eu morra / Sem que volte para lá”. A supressão do pronome pessoal no segundo verso – em Gonçalves Dias, lê-se: “Sem que eu volte para lá” – retira do poema a força subjetiva que explica sua permanência no imaginário brasileiro. Nesse detalhe sutil brilha o talento do poeta romântico.

Der Text des *Lied des Expeditionskorps*, anlässlich der Teilnahme brasilianischer Militäreinheiten am 2. Weltkrieg entstanden, stammt von dem modernistischen Dichter Guilherme de Almeida, der auf historische Avantgarden auszeichnende Bilderstürme verzichtete und zwei Verse von Gonçalves Dias als scheinbar unvermeidbare Hommage in seinen Liedtext einbaute.²⁰

Da hier auf den *Modernismo* der 1920er Jahre verwiesen wurde, sollten wir auch die parodistischen Hommagen von Oswald de Andrade (*Canto do regresso à pátria* – dt. *Lied der Rückkehr in die Heimat*), von Murilo Mendes (*Canção do exílio* – dt. *Lied des Exils*), von Carlos Drummond de Andrade (*Nova canção do exílio* – dt. *Neues Lied des Exils*) erwähnen. In der folgenden Generation, die im literarischen Szenario Ende der 1960er Jahre auf den Plan trat, stechen Cacaso (*Jogos Florais* – dt. *Blumenspiele*) und José Paulo Paes (*Canção do exílio facilitada* – dt. *Vereinfachtes Lied des Exils*) hervor.

Am Ende dieses Abschnitts komme ich nicht umhin, zumal ich die gesungliche Melodie des Gedichts von Gonçalves Dias als einen der Schlüssel zu seinem ungewöhnlichen Erfolg hervorgehoben habe, *Sabiá* von Chico Buarque de Holanda und Antônio Carlos Jobim in die Runde zu werfen, das Lied, das im September 1968 den brasilianischen Preis anlässlich des *III. International Song Festival* errang.

20 Es handelt sich um folgende: „Gebe Gott, dass ich nicht sterbe, / Bevor [ich] wieder zurück bin da“ (dt. etwa: Vor der Rückkehr). Die Unterdrückung des Personalpronomens im zweiten Vers – bei Gonçalves Dias ist zu lesen: „Bevor ich wieder zurück bin da“ – nimmt dem Gedicht die subjektive Kraft, die seine Beständigkeit in der brasilianischen Vorstellungswelt erklärt. In diesem subtilen Detail äußert sich das Talent des romantischen Dichters.

O Brasil vivia o auge de uma terrível ditadura militar e, nesse contexto, retornar à *Canção do exílio* dava aos versos de Gonçalves Dias uma dicção política e mesmo subversiva. Ao escutar a letra, não deixa de ser surpreendente a metamorfose semântica sofrida pelos versos, românticos em sua origem:

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Vou deitar à sombra
De uma palmeira
Que já não há
Colher a flor
Que já não dá

Palmeira e flor ausentes num clima político então irrespirável, mas ausência que, por isso mesmo, sublinha a potência da *Canção do exílio* para virar de cabeça para baixo a noção edulcorada e ufanista do “Brasil, meu Brasil brasileiro”²¹. Eis o que arrisco neste livrinho; antes, contudo, vale a pena recordar as principais interpretações inspiradas pelos versos de Gonçalves Dias, pois, a seu modo, tais operações críticas constituem momentos decisivos na canonização do poema.

21 O primeiro verso do samba-exaltação de Ary Barroso, *Aquarela do Brasil*, composto em 1939.

Brasilien befand sich damals auf dem Höhepunkt einer brutalen Militärdiktatur, und der Rückgriff auf das *Lied des Exils* verlieh den Versen von Gonçalves Dias eine politische und sogar subversive Bedeutung. Lauscht man dem Text, so wirkt die semantische Metamorphose, die die ursprünglich romantischen Verse durchlaufen haben, durchaus überraschend:

Ich komme zurück
Ich weiß, ich komme wieder zurück
Dann liege ich im Schatten
Einer Palme
Die nicht mehr weht da
Und pflücke die Blume
Die nicht mehr blüht so nah

Die Palme und die Blume sind in dem bedrückenden politischen Klima der damaligen Zeit nicht mehr da, aber ihre Abwesenheit unterstreicht genau aus diesem Grund die Fähigkeit von *Lied des Exils*, die übersüßte und überhebliche Auffassung des „Brasilien, mein brasilianisches Brasilien“²¹ auf den Kopf zu stellen. Genau das versuche ich in diesem kleinen Buch. Vorher lohnt es sich jedoch, an die wichtigsten Interpretationen zu erinnern, denen die Gedichte von Gonçalves Dias zur Inspiration gereichten, denn dieses kritische Vorgehen bildet seinerseits die entscheidenden Momente der Übernahme des Gedichts in den Kanon der Literatur ab.

21 Erster Vers des *Samba-exaltação* (dt. Samba der Lobpreisung) von Ary Barroso *Aquarela do Brasil* (dt. Brasilien-Aquarell), entstanden 1939.

Leituras críticas

Canção do exílio tornou-se o poema-matriz da poesia brasileira tanto por suas qualidades intrínsecas quanto pelo roteiro de consagração preparado desde o aparecimento dos *Primeiros Cantos*.

Mais uma vez, sem pretensão alguma de esgotar a rica fortuna crítica da obra poética de Gonçalves Dias, reconstruirei o processo de canonização do poema-sintoma da nacionalidade brasileira.

O alfa anunciou o ômega na leitura consagradora de Alexandre Herculano em novembro de 1847. Façamos, pois, um salto cronológico e atravessemos o Atlântico. Em 1888, na *História da Literatura Brasileira*, Sílvio Romero assim sintetizou as longas páginas que ele dedicou ao poeta maranhense em seu livro. O crítico se perguntava sobre o desejo de escrever uma literatura nacional e encontrou a resposta exata na obra de Gonçalves Dias:

[...] Ele estava mais ou menos na altura de seu meio e de seu momento histórico, e esse momento era uma época de entusiasmo e esperanças para este país.

O poeta achou a fórmula própria dessas aspirações.

Desse *sincronismo* entre o seu sentir e o sentir de sua pátria num momento dado é que lhe vem o mérito e a natureza de sua glória: uma glória plácida e doce, sem ruídos; mas sem abatimentos e eclipses.²²

22 ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Organização de Luiz Antônio Barreto. Rio de Janeiro / Aracaju: Imago / Universidade Federal de Sergipe, 2001, Tomo 2, p. 769, grifo do autor.

Kritische Lesarten

Lied des Exils ist zum Stammgedicht der brasilianischen Lyrik geworden, sowohl aufgrund seiner immanenten Qualität als auch aufgrund der Anerkennung, die seit der Veröffentlichung von *Erste Gesänge* ihren unabwendbaren Lauf nahm.

Ohne den Anspruch zu erheben, das Thema der positiven Würdigung von Gonçalves Dias' lyrischem Werk vollständig auszuschöpfen, möchte ich noch einmal den Kanonisierungsprozess des Gedichts, das sich als Erkennungszeichen der brasilianischen Nationalität gerierte, rekonstruieren.

In der wohlwollenden Lesart von Alexandre Herculano im November 1847 kündigte das Alpha das Omega an. Vollführen wir also einen chronologischen Sprung über den Atlantik. 1888 fasste Sílvio Romero in *Geschichte der Brasilianischen Literatur* die langen Seiten, die er dem Dichter aus Maranhão in seinem Buch gewidmet hatte, wie folgt zusammen. Der Kritiker stellte sich die Frage nach dem Bestreben, eine heimische Literatur zu schaffen, und fand die treffende Antwort im Werk von Gonçalves Dias:

[...] Er befand sich mehr oder weniger auf der Höhe seines Milieus und des historischen Augenblicks, und der entsprach einer Zeit des Enthusiasmus und der Hoffnungen für dieses Land. Der Dichter entdeckte die geeignete Formel für diese Bestrebungen. Aus diesem *Gleichklang* zwischen seiner eigenen emotionalen Verfassung und der Verfassung seines Vaterlandes zu einem gegebenen Zeitpunkt resultiert sein Verdienst und das Wesen seines Ruhmes: ein wohltuender und betörender Ruhm ohne Lärm; aber auch ohne Abstriche und Schatten.²²

22 ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira* (dt. Geschichte der brasilianischen Literatur). Luiz Antônio Barreto (Hg.). Rio de Janeiro / Aracaju: Imago / Universidade Federal de Sergipe, 2001, Band 2, S. 769, Hervorhebung durch den Verfasser.

Não sei ao certo se uma *glória plácida e doce* é exatamente um elogio, mas sem dúvida o juízo é apressado, pois as intermináveis reescrituras da *Canção do exílio* sugerem antes uma movimentada trajetória poética. De todo modo, Romero plasmou a noção crítica que se mantém dominante até os dias de hoje: Gonçalves Dias seria o tradutor por excelência do espírito da nação. Em 1908, veio à luz a *História da Literatura Brasileira*, de José Veríssimo, que consagrou essa ideia definitivamente:

[...] o poderoso talento de Gonçalves Dias. De poesia genuinamente brasileira, não por exterioridade de inspiração ou de forma ou pela intenção dos temas e motivos, mas pelo íntimo sentimento do nosso gênio com as suas idiossincrasias e peculiaridades, em suma da psique nacional, foi ele o nosso primeiro e jamais excedido poeta.²³

Tradutor da *psique nacional*, o autor dos *Últimos Cantos* (1851), teria sido pioneiro na fixação de traços únicos da nacionalidade. Não será, portanto, uma surpresa ler em um ensaio agudo de Aurélio Buarque de Holanda: “Essa simplicidade será uma das razões mais seguras da boa fortuna da ‘Canção’. Pela altura de 1943 ocorreu o centenário dela: viu-se ainda que estava bem viva, a ponto de ter recebido festas em sua honra”²⁴. A maior celebração foi a publicação da fundamental biografia de Lúcia Miguel Pereira, *A vida de Gonçalves Dias*²⁵.

23 VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998, p. 235.

24 HOLANDA, Aurélio Buarque de. À margem da “Canção do exílio”. In: *Território lírico*. Ensaios. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1958, p. 25. Texto originalmente publicado em 1944.

25 PEREIRA, Lúcia Miguel. *A vida de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

Ich weiß nicht genau, ob ein *wohltuender und betörender Ruhm* einem Lob gleichkommt, aber sicher ist dieses Urteil verfrüht, denn die zahllosen Neufassungen von *Lied des Exils* deuten eher auf eine bewegte poetische Laufbahn des Gedichts hin. Wie auch immer, Romero legte den Ton auf eine positive Kritik, die sich bis heute als beständig erwiesen hat: Gonçalves Dias als Übersetzer par excellence des Geistes der Nation. Im Jahr 1908 erschien die *Geschichte der Brasilianischen Literatur* von José Veríssimo, in der diese Auffassung endgültig festgeschrieben wurde:

[...] das bemerkenswerte Talent von Gonçalves Dias. Als Schöpfer einer echt brasilianischen Dichtkunst, weder hinsichtlich der Form noch hinsichtlich der gewählten Themen und Motive von außen inspiriert, wohl aber beseelt von dem tiefen Gefühl unseres Genius mit seinen Idiosynkrasien und Eigenarten, kurzum, von der brasilianischen Psyche, war er unser erster und stets unübertroffener Dichter.²³

Als Übersetzer der *brasilianischen Psyche* habe der Autor von *Letzte Gesänge* (1851) Pionierarbeit geleistet bei der Konsolidierung einzigartiger Züge des Nationalcharakters. Es überrascht daher nicht, wenn in einem doppelsinnigen Essay von Aurélio Buarque de Holanda zu lesen ist: „Diese Schlichtheit ist sicher einer der Gründe für den Erfolg von ‚Lied‘. Um 1943 feierte das Gedicht sein hundertjähriges Bestehen: Festzustellen ist, dass es noch sehr lebendig war und zu seiner Ehre sogar Feste gefeiert wurden.“²⁴ Die größte Hommage bestand in der Publizierung der wichtigen Biografie von Lúcia Miguel Pereira, *Das Leben des Gonçalves Dias*.²⁵

23 VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira* (dt. Geschichte der Brasilianischen Literatur). Rio de Janeiro: Topbooks, 1998, S. 235.

24 HOLANDA, „Aurélio Buarque de.“ À margem da „Canção do exílio“ (dt. Am Rande von „Lied des Exils“) In: *Território lírico. Ensaios* (dt. Lyrisches Territorium. Essays). Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1958, S. 25. Der Text war ursprünglich 1944 erschienen.

25 PEREIRA, Lúcia Miguel. *A vida de Gonçalves Dias* (dt. Das Leben des Gonçalves Dias). Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

Em ensaio biográfico de 1952, Manuel Bandeira também se surpreendeu com a penetração do poema de Gonçalves Dias: “Tão grande foi a popularidade alcançada por esses versos, que os dois primeiros vieram a ser aproveitados como tema de uma cantiga de roda alagoana”²⁶. Em 1959, Antonio Candido deslocou o foco de análise: em lugar de limitar a obra do poeta ao papel mimético de radiografia da alma nacional, o crítico preferiu valorizar a fatura propriamente poética de seus versos. Consideração que permitiu a nota decisiva:

Gonçalves Dias foi o acontecimento decisivo da poesia romântica e todos os poetas seguintes, de Junqueira Freire a Castro Alves, pressupõem a sua obra. A partir dos *Primeiros Cantos*, o que antes era *tema* – saudade, melancolia, natureza, índio – se tornou *experiência*, nova e fascinante, graças à superioridade da inspiração e dos recursos formais.²⁷

Deslocamento inspirador: Gonçalves Dias deixa de ser o mensageiro do espírito nacional para converter-se em referência bibliográfica incontornável – e isso em virtude *dos recursos formais* que ele dominou como poucos. Dois ou três exemplos são suficientes para esclarecer a relevância desse autêntico rito de passagem.

26 BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 22.

27 CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira* (momentos decisivos – 1750 a 1880). Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2007, p. 403, grifo do autor.

In einem biografisch gefärbten Essay aus dem Jahr 1952 wunderte sich auch Manuel Bandeira über die Wirkungskraft von Gonçalves Dias' Gedicht: „So groß war die Popularität, die diese Verse erreichten, dass die zwei ersten als Thema für ein Kinder- und Kreisspiellied in Alagoas verwandt wurden.“²⁶ 1959 legte Antonio Candido den analytischen Schwerpunkt jedoch auf einen anderen Aspekt: Anstatt das Werk des Dichters auf die vorbildhafte Funktion einer Radiografie der brasilianischen Seele zu beschränken, zog es der Kritiker vor, die poetische Gestaltung der Gedichte selbst zu bewerten. Dieser Ansatz erlaubte es, den maßgeblichen Akzent zu setzen:

Gonçalves Dias war das entscheidende Ereignis in der romantischen Poesie, und sein Werk stellt für sämtliche Dichter, von Junqueira Freire bis Castro Alves, die Voraussetzung dar. Ausgehend von *Erste Gesänge* wurde das, was zuvor *Thema* war – Sehnsucht, Melancholie, Natur, Indigene –, dank der Überlegenheit der Inspiration und der formellen Mittel zu einer neuen und faszinierenden *Erfahrung*.²⁷

Eine einleuchtende Verlagerung des Schwerpunktes: Gonçalves Dias ist nun nicht mehr der Bote des nationalen Geistes, sondern er wird zu einer notwendigen bibliografischen Referenz – und dies dank *der formellen Mittel*, die er wie kaum ein anderer beherrscht. Zwei oder drei Beispiele sind ausreichend, um die Bedeutung dieses echten Übergangsritus zu erklären.

26 BANDEIRA, Manuel. *Op. cit.*, S. 22.

27 CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira* (momentos decisivos - 1750 a 1880) (dt. Die Entstehung der Brasilianischen Literatur. Entscheidende Momente – 1750 bis 1880). Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2007, S. 403, Hervorhebung durch den Verfasser.

Em “Miss Dollar”, que abre o primeiro livro de contos de Machado de Assis, *Contos Fluminenses*, publicado em 1872, Gonçalves Dias já ocupa posição tutelar, embora tenha falecido apenas há 8 anos, em 1864, aos 41 anos de idade. O narrador brinca com a leitora ao esboçar o perfil típico de uma heroína romântica; após a descrição de “uma inglesa pálida e delgada, escassa de carnes e de sangue”, vem ao que mais importa, sua paisagem imaginária, moldada, claro está, pela literatura:

Uma tal *Miss Dollar* deve ter o poeta Tennyson de cor e ler Lamartine no original; se souber o português deve deliciar-se com a leitura dos sonetos de Camões ou os *Cantos* de Gonçalves Dias.²⁸

Aqui, a menção diz respeito à canonização do poeta brasileiro, que ombreia com ninguém menos do que Camões, o vate por excelência da língua portuguesa: o paralelo não é nada trivial. Na acerba crítica de 1878 a *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, Machado de Assis retomou o mote ao mencionar a novidade do romancista português, “na pátria de Alexandre Herculano e no idioma de Gonçalves Dias”²⁹. Impressiona: o autor da *Canção do exílio* torna-se a metonímia da própria língua.

28 ASSIS, Machado de. Miss Dollar. Contos Fluminenses. In: *Obra Completa*. Volume II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p. 27. Trata-se de uma brincadeira: “Miss Dollar é uma cadelinha galga”. *Ibidem*, p. 28.

29 ASSIS, Machado de. O Primo Basílio. In: *Obra Completa*. Volume III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p. 903.

In der Erzählung „Miss Dollar“, die den ersten, 1872 erschienenen, Erzählband von Machado de Assis, *Contos Fluminenses* (dt. Geschichten aus Rio de Janeiro), eröffnet, ist Gonçalves Dias bereits zum Leitbild geworden, obwohl er erst acht Jahre zuvor (1864) im Alter von 41 Jahren verstorben war. Der Erzähler foppt die Leserin, indem er das typische Profil einer romantischen Heldin entwirft. Nach der Beschreibung einer „blassen, dünnen Engländerin, die kaum aus Fleisch und Blut besteht“, kommt er zum Wichtigsten, ihrem ideellen Hintergrund, der selbstverständlich durch die Literatur geprägt ist:

Solch eine *Miss Dollar* kennt wahrscheinlich den Dichter Tennyson auswendig und liest Lamartine im Original. Falls sie des Portugiesischen mächtig ist, fühlt sie sich sicher beflügelt durch die Lektüre der Sonette von Camões oder der *Gesänge* von Gonçalves Dias.²⁸

Hier geht es um die Kanonisierung des brasilianischen Dichters, der Schulter an Schulter mit keinem Geringeren als Camões steht, dem Dichter der portugiesischen Sprache par excellence: Die Parallele ist keineswegs trivial. In seiner heftigen Kritik an *O Primo Basílio* (dt. Vetter Basilio) von Eça de Queirós greift Machado de Assis 1878 das Motto erneut auf, als er das Neue am Werk des portugiesischen Romanciers erwähnt „in dem Land von Alexandre Herculano und dem Idiom von Gonçalves Dias“.²⁹ Es ist beeindruckend: Der Autor von *Lied des Exils* wird zur Metonymie der eigenen Sprache.

28 ASSIS, Machado de. *Miss Dollar*. *Contos Fluminenses* (dt. Geschichten aus Rio de Janeiro). In: *Obra Completa* (dt. Gesamtausgabe). Band II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, S. 27. Es handelt sich um einen Scherz: „Miss Dollar ist eine kleine Windhündin“. *Ibidem*, S. 28.

29 ASSIS, Machado de. *O Primo Basílio* (dt. Vetter Basilio). In: *Obra Completa* (dt. Gesamtausgabe). Band III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, S. 903.

Em *Quincas Borba*, o malgrado filósofo, que dá título ao romance de 1891, encontrou o que parece ser a fórmula mágica da paz para explicar a equivalência radical entre todos os viventes à luz dos princípios do Humanitismo, essa baixa antropofagia na qual todos se devoram e no fundo ninguém se nutre do outro e, por isso, quanto mais comem, menos se alimentam³⁰. Eis como Quincas Borba recordou a morte de sua avó, vitimada por uma sege desgovernada:

Se, em vez de minha avó, fosse um rato ou um cão, é certo que minha avó não morreria, mas o fato era o mesmo; Humanitas precisa comer. Se em vez de um rato ou de um cão, fosse um poeta, Byron ou Gonçalves Dias, diferia o caso no sentido de dar matéria a muitos necrológicos; mas o fundo subsistia.³¹

Seguimos nas altas esferas do panteão literário, embora com uma diferença que principia a se tornar significativa, qual seja, a menção a Gonçalves Dias não mais ocorre exclusivamente no plano da literatura, mas como pano de fundo de uma questão pretensamente filosófica. Em outras palavras, a obra se incorporou ao cotidiano de seus leitores. Em “Miss Dollar” há o momento verdadeiramente decisivo:

30 Oswald de Andrade assim definiu as duas formas de antropofagia: de um lado, como *Weltanschauung*, que “pertence como ato religioso ao rico mundo espiritual do homem primitivo. Contrapõe-se, em seu sentido harmônico e comunal, ao canibalismo que vem a ser a antropofagia por gula e também a antropofagia por fome”. ANDRADE, Oswald de. A crise da filosofia messiânica. In: *A utopia antropofágica*. São Paulo: Editora Globo, 1990, p. 101.

31 ASSIS, Machado de. Quincas Borba. In: *Obra completa*. Volume I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976, p. 647-648.

In *Quincas Borba* aus dem Jahr 1891 entdeckt der unglückliche Philosoph, auf den sich auch der Titel des Romans bezieht, das, was die magische Friedensformel zu sein scheint, um die grundsätzliche Gleichwertigkeit aller Lebenden im Lichte des Humanismus zu erklären, dieser niederen Anthropophagie, in der alle sich verschlingen und keiner sich im Grunde von dem Anderen nährt und sich alle daher umso weniger nähren, je mehr sie essen.³⁰ Mit folgenden Worten erinnert Quincas Borba an den Tod seiner Großmutter, die einem außer Kontrolle geratenen Fuhrwerk zum Opfer gefallen war:

Wäre es an Stelle meiner Großmutter eine Maus oder ein Hund gewesen, so wäre meine Großmutter sicherlich nicht gestorben. Aber Humanitas muss essen. Wäre es an Stelle einer Maus oder eines Hundes ein Dichter – Byron oder Gonçalves Dias – gewesen, hätte sich ein anderer Fall daraus ergeben in dem Sinne, dass er für viele Nachrufe gesorgt hätte. Aber der Grund wäre derselbe geblieben.³¹

Wir schweben weiterhin in den höheren Sphären des literarischen Pantheons, obwohl sich nach und nach ein signifikanter Unterschied bemerkbar macht, das heißt, Gonçalves Dias wird nicht mehr ausschließlich auf der Ebene der Literatur verortet, sondern als Ausgangspunkt einer anmaßenden philosophischen Frage betrachtet. Mit anderen Worten, das Werk hat Einzug gehalten in den Alltag des Lesers. In „Miss Dollar“ wird der alles entscheidende Moment beschrieben:

30 Oswald de Andrade spricht zwei Formen von Anthropophagie an: Anthropophagie als *Weltanschauung*, die „als religiöser Akt zu der reichen Geisteswelt des primitiven Menschen gehört. In ihrem harmonischen und gemeinschaftlichen Sinn steht sie dem Kannibalismus entgegen, der einer Anthropophagie aus Gier und auch einer Anthropophagie aus Hunger gleichkommt.“ ANDRADE, Oswald de. *A crise da filosofia messiânica* (dt. Die Krise der messianischen Philosophie). In: *A utopia antropofágica* (dt. Die anthropophagische Utopie). São Paulo: Editora Globo, 1990, S. 101.

31 ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. In: *Gesamtwerk*. Band I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976, S. 647f.

Mendonça nunca vira olhos verdes em toda a sua vida; disseram-lhe que existiam olhos verdes, ele sabia de cor uns versos célebres de Gonçalves Dias; mas até então os olhos verdes eram para ele a mesma cousa que a fênix dos antigos. Um dia, conversando com uns amigos a propósito disto, afirmava que se alguma vez encontrasse um par de olhos verdes fugiria deles com terror.³²

O personagem machadiano teve sua imaginação literalmente forjada pelo poema “Olhos verdes”, publicado nos *Últimos Cantos*, e cuja epígrafe homenageia Camões. Os versos do poema literalmente abriram os olhos de Mendonça para o que ele nunca havia visto. Compreende-se que saiba de cor os versos, pois sua melodia se apreende com facilidade e alegria:

São uns olhos verdes, verdes,
Uns olhos de verde-mar,
Quando o tempo vai bonança;
Uns olhos cor de esperança,
Uns olhos por que morri;
Que ai de mi!
Nem já sei qual fiquei sendo
Depois que os vi!³³

32 ASSIS, Machado de. Miss Dollar, op. cit., p. 30-31.

33 DIAS, Gonçalves. Olhos verdes. *Últimos Cantos*, op. cit., p. 409.

Mendonça hatte noch nie in seinem Leben grüne Augen gesehen. Man hatte ihm versichert, dass es grüne Augen gäbe, er kannte ein paar berühmte Verse von Gonçalves Dias. Aber bislang waren grüne Augen für ihn dasselbe wie Phoenix für die Völker der Antike. Als er eines Tages mit einem Freund darüber sprach, behauptete er, dass, sollte er jemals zwei grünen Augen begegnen, er von Entsetzen gepackt davor fliehen würde.³²

Machado de Assis greift beim Entwurf seiner Figur wortwörtlich zurück auf das Gedicht „Grüne Augen“, das zu *Letzte Gesänge* zählt und dessen Epigraph eine Hommage an Camões darstellt. Die Gedichtverse haben Mendonça buchstäblich die Augen geöffnet für etwas, das er noch nie gesehen hatte. Man versteht, dass er die Strophen auswendig kann, denn durch ihren melodiösen Charakter lassen sie sich mit Leichtigkeit und Freude erlernen:

Es sind Augen so grün, so grün,
 Augen so grün wie das Meer,
 Wenn hell die Sonne scheint.
 Augen mit Hoffnung vereint,
 Augen, für die ich mein Leben gab.
 Für die ich gelitten hab!
 Wer bin ich wohl geworden,
 Nachdem ich ihnen erlag?³³

32 ASSIS, Machado de. Miss Dollar, *op. cit.*, S. 30f.

33 DIAS, Gonçalves. Olhos verdes (dt. Grüne Augen). *Últimos Cantos* (dt. Letzte Gesänge), *op. cit.*, S. 409.

Nesse horizonte propriamente poético, Aurélio Buarque de Holanda descortinou um novo território lírico por meio de uma observação notável, que obrigou a releituras cuidadosas dos versos que todos acreditávamos conhecer de memória. O poema que teria traduzido o espírito da nação dispensa o emprego de qualquer adjetivo para definir o Brasil. Em si mesmo, na *Canção do exílio*, o adjetivo é o verdadeiro desterrado. O crítico encontrou uma resposta precisa para o aparente dilema: “[...] o poeta usou de substantivos carregados, já de si, de um denso conteúdo sugestivo – seres e coisas da natureza que, assim despejados, nus, ganham fundo em intensidade, que se fazem valer melhor por si sós”³⁴.

O paradoxo deve ser observado e vale a reiteração: a *Canção do exílio* é alheia ao uso, de outro modo tradicional, e mesmo esperado, de adjetivos qualificativos para demarcar a originalidade da pátria. Nesse caso, o que é o Brasil, exatamente? Não haverá traços únicos, mais bem definidos por um par bem escolhido de adjetivos certos, desses que se revestem do privilégio adâmico da nomeação definitiva? Caso contrário, o que pensar dessa ausência?

34 HOLLANDA, Aurélio Buarque de. Op. cit., p. 28.

Auf der Ebene einer rein poetischen Perspektive hat Aurélio Buarque de Holanda ein neues lyrisches Territorium enthüllt, und zwar mittels einer bemerkenswerten Feststellung, die uns wiederholt zu einer genauen Lektüre der Verse veranlasst hat, die wir alle auswendig zu können glaubten. Das Gedicht, das angeblich den Geist der Nation verkörpert, verzichtet, um Brasilien zu beschreiben, auf die Verwendung jeglicher Beiwörter. Das, was eigentlich verbannt wurde, ist das Adjektiv. Der Kritiker fand eine genaue Antwort für das scheinbare Dilemma: „[...] der Dichter hat bedeutungsträchtige Substantive benutzt, die allein aus sich heraus einen dichten suggestiven Inhalt aufweisen – Wesen und Dinge aus der Natur, die, so dahingegossen, so nackt, an intensiver Tiefe gewinnen, die allein durch sich selbst besser zur Geltung kommen.“³⁴

Man muss das Paradoxon feststellen, und es gilt die Wiederholung: *Lied des Exils* lässt sich auch auf traditionelle und auf zu erwartende Weise nicht auf den Gebrauch qualifizierender Adjektive ein, um die Originalität der Heimat zu umreißen. Was genau ist Brasilien in diesem Fall? Weist es keine einzigartigen Merkmale auf, die sich vielleicht besser definieren ließen durch ein paar gut gewählte Adjektive von der Sorte, die einhergehen mit dem ehernen Privileg, die letztgültige Bezeichnung zu verkörpern? Und falls dem nicht so ist, was ist dann von diesem Mangel zu halten?

34 HOLLANDA, Aurélio Buarque de. *Op. cit.*, S. 28.

Operação de pensamento

Coube a um jovem crítico, tão precoce e talentoso como o jovem poeta Gonçalves Dias, radicalizar, até certo ponto, a intuição de Aurélio Buarque de Holanda.

Refiro-me a José Guilherme Merquior. Em 1964, aos 23 anos, ele publicou o notável ensaio *O poema do lá*, no qual enfrentou o desafio implícito na ausência de adjetivos qualificativos na *Canção do exílio*. Merquior virou o argumento pelo avesso:

A ‘Canção do exílio’ é um poema simples e desnudo [...]. Esta é a qualidade distintiva da canção, e o que faz dela poema realmente ‘sem qualificativos’, precisamente porque *todo* o poema é qualificativo: todo ele qualifica, em termos de exaltado valor, a terra natal.³⁵

A simplicidade, sempre elogiada no poema como índice de encontro perfeito entre tema e forma, adquire pela primeira vez uma complexidade inesperada. A ausência de adjetivos qualificativos é somente epidérmica, pois, na estrutura profunda da *Canção do exílio*, a intuição que se descortina é a de uma realidade subjetiva que não somente antecede como também possibilita a realidade objetiva. Nas palavras do ensaísta:

O Brasil, na ‘Canção do exílio’, não é *isso* nem *aquilo*; o Brasil é sempre *mais*. Mas essa expressão, de outro modo fatalmente quantitativa, transforma-se pelo sentimento de saudade em algo irredutivelmente qualificativo, no *mais-melhor* que o poeta, cativo de uma teimosa nostalgia, vê como aspiração suprema e como valor entre todos o primeiro.³⁶

35 MERQUIOR, José Guilherme. O poema do lá. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. São Paulo: É Realizações, 2013, p. 67, grifo do autor.

36 Ibid., grifos do autor.

Ein Gedankensprung

Es oblag einem jungen Kritiker, so frühreif und begabt wie der junge Poet Gonçalves Dias selbst, den intuitiven Ansatz von Aurélio Buarque de Holanda bis zu einem gewissen Grad zu vertiefen.

Ich beziehe mich auf José Guilherme Merquior. Im Alter von 23 Jahren veröffentlichte er 1964 den bemerkenswerten Essay *Das Gedicht des ‚da‘*, in dem er sich der Herausforderung, die in der völligen Abwesenheit von qualifizierenden Adjektiven in *Lied des Exils* liegt, stellte. Merquior drehte das Argument um:

„Lied des Exils“ ist ein schlichtes, ein entblößtes Gedicht [...]. Das ist die Eigenschaft, die das Lied auszeichnet, die aus ihm ein wahres Gedicht ‚ohne Eigenschaften‘ macht, eben weil es als *Ganzes* einer Eigenschaft gleichkommt: Es bildet in seiner vollen Länge in erhabenen Wertbegriffen die Eigenschaften des Heimatlandes ab.³⁵

Die Schlichtheit, die an dem Gedicht stets als Indiz für eine vollkommene Übereinstimmung von Thema und Form gelobt wurde, erhält zum ersten Mal eine unerwartete Komplexität. Das Fehlen von Eigenschaftswörtern berührt nur die Oberfläche, denn in der Tiefenstruktur von *Lied des Exils* enthüllt sich intuitiv eine subjektive Realität, die nicht nur der objektiven Realität vorausgeht, sondern diese auch ermöglicht. In den Worten des Essayisten:

Brasilien ist in ‚Lied des Exils‘ weder *dies* noch *das*. Brasilien ist immer *mehr*. Doch dieser ursprünglich quantitativ gefasste Begriff verwandelt sich durch das Gefühl des Heimwehs in etwas unwiderlegbar Qualitatives, in ein *Mehr* in der Bedeutung von einem *Besser*, welches der Dichter in seiner hartnäckigen Nostalgie als höchstes Bestreben und als ersten Wert unter allen Werten ansieht.³⁶

35 MERQUIOR, José Guilherme. O poema do lá (dt. Das Gedicht des ‚da‘). *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética* (dt. Grund des Gedichts: Essays der Kritik und der Ästhetik). São Paulo: É Realizações, 2013, S. 67, Hervorhebung durch den Verfasser.

36 *Ibid.* Hervorhebungen durch den Verfasser.

Inquietação resolvida num lance de prestidigitação intelectual; aliás, brilhante, registre-se. Não: a angústia macunaímica do herói sem nenhum caráter, isto é, incapaz de definir uma personalidade com base em traços estáveis, não foi antecipada pelos versos canceiros de Gonçalves Dias. Muito pelo contrário, o Brasil não seria *isso*, muito menos *aquilo*, porque “minha terra tem palmeiras” é *isso* e *aquilo* e tudo o mais que se possa imaginar.

Mas, como assim? Aproveitando os célebres versos de Fernando Pessoa, o Brasil seria o nada que é tudo?³⁷ Em termos estritamente lógicos, ainda que se trate da lógica afetiva, ser tudo quer dizer no fundo não ser nada – nem mesmo mito. Merquior driblou a falácia pela hipervalorização do fator subjetivo. Por isso, a operação comparativa foi corretamente destacada pelo jovem crítico. Ora, numa comparação, tão ou mais importante do que os fatores comparados é a decisão subjetiva de quem os coloca nos pratos na balança. Merquior é pioneiro em assinalar essa operação de pensamento específica para dar conta dos dilemas da formação social brasileira. Na impossibilidade de uma definição autocentrada, segura de si mesma, confiante na mera exposição de princípios autoexplicativos, e característicos do ufanismo nacionalista que sempre reafirma o “Brasil, meu Brasil brasileiro”, o gesto comparativo é um gol de placa, tabelinha perfeita entre precariedade e promessa, drible desconcertante de uma bem-sucedida *fenomenologia do brasileiro* – fórmula perturbadora de Vilém Flusser.

37 “O mito é o nada que é tudo / O mesmo sol que abre os céus / É um mito brilhante e mudo – / O corpo morto de Deus, / Vivo e desnudo”. Trata-se, como se sabe, da célebre estrofe de abertura do poema “Ulisses”. PESSOA, Fernando. *Mensagem*: poemas esotéricos. Organização de José Augusto Seabra. Paris: Coleção Archivos, 1996, p. 17.

Das Unbehagen wurde impulsiv durch einen intellektuellen Kunstgriff aufgehoben. Eine brillante Neuausrichtung, wäre anzumerken. Nein, die typische Labilität eines Macunaíma, dieses Romanhelden ohne jeden Charakter, mit anderen Worten, seine Unfähigkeit, auf der Grundlage stabiler Züge eine Persönlichkeit herauszubilden, wurde nicht antizipiert durch die Liedzeilen von Gonçalves Dias. Im Gegenteil, im Rückschluss wäre Brasilien weder *dies*, geschweige denn *das*, denn „In meinem Land da wehen Palmen“ ist dies und es ist das und es ist alles, was man sich vorstellen mag.

Doch wieso? Sollte Brasilien in Übereinstimmung mit den berühmten Versen von Fernando Pessoa das Nichts sein, das alles ist?³⁷ Nach dem strikten Gebot der Logik, selbst wenn es sich um eine emotionale Logik handelt, bedeutet im Grunde, alles zu sein, nichts zu sein – nicht einmal ein Mythos. Merquior umschiffte den Trugschluss durch die Überbewertung des subjektiven Faktors. Der vergleichende Vorgang wurde von daher korrekt durch den jungen Kritiker hervorgehoben. Nun, bei einem Vergleich literarischer Beziehungen ist die subjektive Entscheidung dessen, der sie auf die Waagschale legt, genauso wichtig oder noch wichtiger als die verglichenen Faktoren selbst. Merquior leistet bahnbrechende Arbeit, indem er diesen spezifischen Gedankensprung zur Bewältigung der Dilemmata in der sozialen Genese der brasilianischen Gesellschaft unterstreicht. Im Gegensatz zu einer selbstzentrierten, selbstsicheren Definition, die sich mit der bloßen Erwähnung selbsterklärender Prinzipien zufrieden gibt und typisch ist für die nationalistische Selbstüberschätzung, in der immer wieder das „Brasilien, mein brasilianisches Brasilien“ heraufbeschworen wird, ist der komparative Ansatz ein spektakuläres, eine Auszeichnung verdienendes, Tor, das perfekte Passspiel zwischen Prekarität und Versprechen, das verwirrende Dribbling einer erfolgreichen *Phänomenologie des Brazilianers* – so die verblüffende Formulierung von Vilém Flusser.

37 „Der Mythos ist das Nichts, das alles ist. / Dieselbe Sonne, die den Himmel öffnet, / Ist ein Mythos, strahlend und stumm – / Der tote Körper des Christ, / Lebendig und jung.“ Es handelt sich, wie wir wissen, um die berühmte Strophe am Anfang des Gedichts „Ulisses“. PESSOA, Fernando. *Mensagem: poemas esotéricos* (dt. Botschaft: esoterische Gedichte). José Augusto Seabra (Hg.). Paris: Coleção Archivos, 1996, S. 17.

Nesse caso, ao evitar cuidadosamente o emprego de qualificativos, o jovem poeta transferiu para o ato de leitura a tarefa de realizar um rápido paralelo mental, a fim de concordar com o eu lírico: Sim, “Nosso céu tem mais estrelas”, e, sobretudo, “Nossa vida mais amores”! Como duvidar? Eis o imperativo categórico kantiano traduzido na dicção do Gonçalves Dias lido por Merquior: “o céu estrelado acima de mim” e “o amor à pátria em mim”. Na formulação kantiana: “Duas coisas encham o ânimo de admiração e veneração sempre nova e crescente, quando mais frequente e persistentemente a reflexão ocupa-se com elas: o céu estrelado acima de mim e a lei moral em mim”³⁸.

A conclusão da *Crítica da razão prática* torna-se o alfa da nacionalidade romântica tal como proposta pela *Canção do exílio* na interpretação inspirada de José Guilherme Merquior. No último parágrafo de seu ensaio, o brasileiro dá as mãos ao filósofo alemão para traçar um rigoroso programa ético do “amor-vontade” de querer sempre *mais* o Brasil, que segue sem qualificativos suficientemente estáveis para uma definição concisa. Com a palavra, Merquior:

[...] desgraçados de nós se perdermos a fé desse amor-vontade; desgraçados de nós, se então justificássemos o amor da nossa terra pela sua grandeza palpável – porque teríamos perdido a feição mais nobre do sentido da terra natal, que é essa reserva, esse poder de amá-la, sem outra justificativa que o próprio amor.³⁹

38 KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*. Trad. Valério Rodhen. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011, p. 255.

39 MERQUIOR, José Guilherme. Op. cit., p. 70.

Bedingt durch seinen ausdrücklichen Verzicht auf Eigenschaftswörter, hat der junge Dichter die Aufgabe, eine kurze mentale Parallele zu ziehen, um dem lyrischen Ich zuzustimmen, auf den Akt der Lektüre verlagert: Ja, „Unser Himmel zeigt mehr Sterne“ und vor allem „Unser Leben birgt mehr Leidenschaft“! Wie sollte man das in Zweifel ziehen? So klingt der kategorische Imperativ Kants, wiedergegeben mit den Worten von Gonçalves Dias in der Lesart von Merquior: „der bestirnte Himmel über mir“ und „die Liebe zu meiner Heimat in mir“. In der Formulierung Kants: „Zwei Dinge erfüllen das Gemüt mit immer neuer und wachsender Bewunderung und Ehrfurcht, je anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt: der bestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir“.³⁸

Das Ende der *Kritik der praktischen Vernunft* wird zum Alpha des romantischen Nationalcharakters, so wie dieser in der von *Lied des Exils* inspirierten Deutung José Guilherme Merquiors zum Tragen kommt. Im letzten Absatz seines Essays geht der brasilianische Essayist mit dem deutschen Philosophen Hand in Hand, um die strengen ethischen Grundlagen eines freien „Liebeswillens“ zu entwerfen, der immer *mehr* das Brasilien will, welches noch nicht über hinreichend stabile Eigenschaften für eine präzise Benennung verfügt. Das Wort hat Merquior:

[...] wir Elenden, wenn wir das Vertrauen in diesen freien Liebeswillen verlören. Wir Elenden, wenn wir die Liebe zu unserem Land durch dessen offensichtliche Größe rechtfertigten – denn wir hätten den edelsten Aspekt unseres Gefühls von Heimat, das dieser Selbstzurücknahme entspricht, dieser Stärke, sie zu lieben, ohne jede andere Rechtfertigung als die Liebe selbst, verloren.³⁹

38 KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática* (dt. Kritik der praktischen Vernunft). Übersetzung von Valério Rodhen. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011, S. 255. [A. d. Ü.: Das Zitat entspricht dem deutschen Original.]

39 MERQUIOR, José Guilherme. *Op. cit.*, S. 70.

A ausência de adjetivos qualificativos ganha contorno irrecusavelmente filosófico, quase metafísico: o amor-vontade é a única forma possível do utópico moto-contínuo: ele deve se bastar a si próprio ou não será ele mesmo.

O exílio como forma?

Contudo, e se não for bem assim? E se Merquior tiver aberto uma vereda que ele mesmo não atravessou? O jovem crítico tinha razão: “O simples comparar já nos abre uma nova via de interpretação”⁴⁰. A oposição adverbial que estrutura a *Canção do exílio* retorna com vigor, pois o ato de comparar supõe dois termos ou, no poema, dois lugares: o cá e o lá, Portugal e o Brasil. A seu modo, Gonçalves Dias revelou-se um leitor agudo da então nascente tradição literária brasileira, já que a oposição adverbial como forma poética pode ser encontrada em duas instâncias prévias e certamente conhecidas do autor d’*Os timbiras*.

Vejamos dois poemas, cuja comparação com os versos de Gonçalves Dias favorecerá o desenvolvimento de uma nova hipótese.

40 Ibid., p. 60.

Das Fehlen kennzeichnender Eigenschaften erhält eine zwingend philosophische, beinahe metaphysische Kontur: Die durch den Willen bestimmte Liebe ist die einzig mögliche Form des utopischen *motto continuo*: Sie muss sich selbst genügen oder sie wäre nicht sie selbst.

Das Exil als Form?

Doch wenn dem nicht so wäre? Wenn Merquior eine Schneise geschlagen hätte, ohne sie selbst zu betreten? Der junge Kritiker hatte recht: „Der simple Vergleich eröffnet uns schon einen neuen Interpretationszugang.“⁴⁰ Der adverbiale Gegensatz, der *Lied des Exils* durchzieht, kehrt mit aller Wucht zurück, denn der Akt des Vergleichens setzt zwei Begriffe oder, in dem Gedicht, zwei Orte voraus: das ‚nah‘ und das ‚da‘, Portugal und Brasilien. Gonçalves Dias hat sich auf seine Art als gewissenhafter Leser in der damals entstehenden literarischen Tradition Brasiliens erwiesen, zumal der adverbiale Gegensatz als poetische Form schon in zwei früheren, dem Autor von *Os timbiras* sicher bekannten, Beispielen zu finden ist.

Nehmen wir zwei Gedichte unter die Lupe, die, verglichen mit den Versen von Gonçalves Dias, die Formulierung einer neuen Hypothese begünstigen.

40 *Ibid.*, S. 60.

Começemos com a canção de Domingos Caldas Barbosa, *Doçura de amor*. Primeiro compositor de “música de exportação”, antecedendo em mais de um século o desejo oswaldiano de uma “poesia de exportação”⁴¹, o cantautor do século XVIII, também em “exílio”, inaugurou o modelo poético da oposição adverbial:

Cuidei que o gosto de Amor
Sempre o mesmo gosto fosse,
Mas um Amor Brasileiro
Eu não sei por que é mais doce.⁴²

Capítulo não escrito da *Arte de amar*, de Ovídio, o Amor Brasileiro é substantivado em imponentes letras maiúsculas, e muito embora não saibamos exatamente como seja, aprendemos que “é mais doce”. O poeta reconheceu candidamente, “Eu não sei por que”. A operação comparativa na afirmação da identidade nacional, portanto, assumiu protagonismo antes mesmo da independência política formal no 7 de setembro de 1822. Como em tantas facetas da cultura brasileira, a canção esteve à frente, vanguarda premonitória dos dilemas que ainda não enfrentamos de peito aberto.

Na estrofe seguinte, a viola de arame de Caldas Barbosa tocou na tecla “não dá mais pra segurar”⁴³:

Gentes, como isto
Cá é temperado
Que sempre o favor
Me sabe a salgado:
Nós lá no Brasil⁴⁴

41 Era a utopia estética de Oswald de Andrade, tal como expressa em 1924 no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*: em lugar de assimilar acriticamente uma “poesia de importação”, invertiam-se as hierarquias da assimétrica *Weltliteratur*, a fim de colocar sua “poesia de exportação” em circulação transnacional.

42 BARBOSA, Domingos Caldas. *Doçura de amor*. In: VALENÇA, Suetônio Soares (Org.). *Viola de Lereño*. Poesia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 255.

43 Verso da canção de Gonzaguinha *Explode coração*.

44 BARBOSA, Domingos Caldas. Op. cit., p. 256.

Beginnen wir mit dem Lied *Doçura de amor* (dt. Die Süße der Liebe) von Domingos Caldas Barbosa, dem ersten Komponisten von „Exportmusik“, der damit über ein Jahrhundert früher dem Verlangen von Oswald de Andrade nach einer „Exportdichtung“⁴¹ zuvorkam. Der Sängerdichter des 18. Jahrhunderts, der sich ebenfalls im „Exil“ befand, führte das poetische Modell des adverbialen Gegensatzes ein:

Ich wollte, dass die Würze der Liebe
Die gleiche Würze stets bliebe
Aber ich weiß nicht, warum
Süßer ist die Brasilianische Liebe.⁴²

Als ein nicht in *Die Kunst der Liebe* von Ovid aufgenommenes Kapitel wird die Brasilianische Liebe durchgehend mit imponierenden Großbuchstaben substantiviert, und wir lernen, wenn wir auch nicht genau wissen, wie sie ist, dass die „süßer ist“. Der Dichter bekannte offen und ehrlich: „Aber ich weiß nicht, warum“. Der komparative Vorgang in der Bekräftigung der nationalen Identität gibt also schon vor der formellen politischen Unabhängigkeit des Landes am 7. September 1822 die Ideen vor. Wie in so vielen Facetten der brasilianischen Kultur stand an erster Stelle als Avantgarde das Lied, in dem sich die Dilemmata vorausahnen lassen, denen wir noch immer nicht die Stirn bieten.

In der nächsten Strophe schlägt Caldas Barbosa auf seiner Drahtsaiten-Viola den Ton „Ich kann mich nicht mehr zurückhalten“ an.⁴³

Leute, wie wird das
Hier gewürzt so fein,
Dass mir stets die Gunst
Scheint salzig zu sein:
Wir dort in Brasilien⁴⁴

41 Es handelte sich um die ästhetische Utopie von Oswald de Andrade, wie sie 1924 in *Manifesto da Poesia Pau Brasil* (dt. Manifest der Brasilholz-Poesie) zu finden ist: Anstatt sich unkritisch eine „Importdichtung“ anzueignen, sollte die Hierarchie der asymmetrischen Weltliteratur ins Gegenteil verkehrt werden, damit die eigene „Exportdichtung“ auf transnationaler Ebene zirkulieren könnte.

42 BARBOSA, Domingos Caldas. *Doçura de amor*. In: VALENÇA, Suetônio Soares (Hg.). *Viola de Lereno*. Poesia. Suetônio Soares Valença (Hg.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, S. 255.

43 Vers des Liedes *Explode coração* (dt. Herz zerspringe) von Gonzaguinha.

44 BARBOSA, Domingos Caldas. *Op. cit.*, S. 256.

A oposição adverbial, agora não pode mais haver dúvidas, só se torna realmente significativa ao ser acompanhada por um deslocamento espacial: o *cá* corresponde à terra do exílio, quase sempre voluntário e muitas vezes “feliz”, mas sempre distante do *lá*, da “minha terra tem palmeiras”. É ainda mais revelador que a estrofe conclua numa espécie surpreendente de *epoché* fenomenológica:

Nós lá no Brasil

Somente na estrofe seguinte o esclarecimento é dado⁴⁵. Mas, no fundo, pouco importa, pois o decisivo é justamente a ausência de um dado exterior, fixo, inamovível, que, por ser *a coisa em si*, dispensaria o gesto comparativo. Se o Brasil jamais será alçado ao nível de *das Ding an sich*, a incompletude implícita no último verso da primeira estrofe de “Doçura de amor” tem a força de uma máxima filosófica.

Nesse caso, “o simples comparar” perde toda possível simplicidade. O que a comparação oculta desde o início do mundo-Brasil?

Antes de oferecer uma resposta inicial, consultemos um poema de Gonçalves de Magalhaes, “O dia 7 de setembro, em Paris”. O prosaísmo do título, agravado pela didática vírgula que almeja um efeito dramático malogrado – não se trata de um 7 de setembro qualquer, mas de um *em Paris*, isto é, no exílio –, é acompanhado pela dicção poética bacharelesca e, agora, sim, o poema é sobrecarregado pelo peso de uma miríade de adjetivos pomposos.

45 “A nossa ternura / A açúcar nos sabe / Tem muita doçura, / Oh! Se tem! Tem. / É bem bom é bem gostoso”. *Idem*. Impossível não associar esse irresistível “Se tem! Tem / Tem...” com a canção de 1939 de Dorival Caymmi, *O que é que a Baiana tem*, sucesso internacional na voz e sobretudo na performance de Carmen Miranda.

Der adverbiale Gegensatz, daran besteht nun kein Zweifel mehr, erlangt nur Bedeutung, wenn er mit einem räumlichen Wechsel einhergeht: Das ‚*hier*‘/‚*nah*‘ entspricht dem Exilland, das fast immer selbst gewählt und oftmals als „Glück“ empfunden wird, wenngleich es stets fern von dem ‚*dort*‘/‚*da*‘ des „In meinem Land da wehen Palmen“ ist. Noch aufschlussreicher ist es, dass die Strophe mit einer Art überraschender phänomenologischer *Epoché* endet:

Wir dort in Brasilien

Erst in der nächsten Strophe werden wir aufgeklärt.⁴⁵ Doch im Grunde ist dies nicht so wichtig, das Entscheidende ist die Abwesenheit einer festen, unverrückbaren äußeren Größe, die, da sie das Ding an sich ist, ein vergleichendes Moment überflüssig macht. Wenn Brasilien nie auf die Ebene des *Ding an sich* erhoben wird, weist die implizite Unvollständigkeit des letzten Verses der ersten Strophe von „Die Süße der Liebe“ die Durchschlagskraft einer philosophischen Maxime auf.

In diesem Fall verliert „der simple Vergleich“ jedwede Simplizität. Was von der Welt Brasilien aber verbirgt der Vergleich von Anfang an?

Bevor ich eine vorläufige Antwort liefere, befragen wir ein Gedicht von Gonçalves de Magalhães, „Der 7. September, in Paris.“ Zu dem prosaischen Aspekt des Titels, verstärkt durch das didaktische Komma, das eine dramatische, allerdings verfehlte, Wirkung zu erzielen versucht – es handelt sich nicht um irgendeinen 7. September, sondern um einen *in Paris*, das heißt, im Exil –, gesellt sich die pathetische Rezitation des Gedichts durch den jungen Bakkalaureus und fortan ist das Gedicht überfrachtet mit einer belastenden Flut pompöser Adjektive.

45 „Unsere Herzlichkeit / Schmeckt zuckersüß, / Sie hat viel Honig bereit, / Oh ja! Sie hat! Hat. / So gut, so köstlich.“ *Idem*. Es ist unmöglich, dieses unwiderstehliche „Oh ja! Sie hat! Hat ...“ nicht in Verbindung zu bringen mit dem Lied von Dorival Caymmi aus dem Jahr 1939 *Was die Baiana hat*, das internationalen Erfolg errang durch die Stimme und vor allem die Performance von Carmen Miranda.

Você me dirá se exagero. Vamos ler juntos a primeira estrofe:

Longe do belo céu da Pátria minha,
Que a mente me acendia,
Em tempo mais feliz, em qu'eu cantava
Das palmeiras à sombra os pátrios feitos;
Sem mais ouvir o vago som dos bosques,
Nem o bramido fúnebre das ondas,
Que n'alma me excitavam
Altos, sublimes turbilhões de ideias;
Com que cântico novo
O Dia saudarei da Liberdade?⁴⁶

A prudência recomenda não negligenciar a lição do *Eclesiastes* (1:9): “Nada há que seja novo debaixo do sol”. Conselho que também vale muito no campo da estética, especialmente no caso de Gonçalves de Magalhães. O poema foi reunido em livro lançado em 1836, *Suspiros poéticos e saudades*, e seu primeiro verso – *Longe do belo céu da Pátria minha*, – esclarece o ritmo dos 104 versos de “O dia 7 de setembro, em Paris”, com suas inversões sintáticas pretensamente preciosas e sua carga nada parcimoniosa de adjetivos qualificativos. Ainda assim, Gonçalves de Magalhães acertou no alvo ao assinalar a distância física em relação ao Brasil como o eixo que torna o desterro central na identidade do país. Em outras duas estrofes emergem os temas que Gonçalves Dias converteu em forma literária e experiência existencial. Na terceira estrofe, encontramos o símbolo maior:

46 MAGALHÃES, Gonçalves de. O dia 7 de setembro, em Paris. In: *Suspiros poéticos e saudades*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1986, p. 375.

Sagen Sie mir bitte, ob ich übertreibe. Lesen wir gemeinsam die erste Strophe:

Fern vom schönen Himmel der Heimat mein,
 Der mein Denken einst beflügelte,
 In einer glücklicheren Zeit, in der ich besang
 Die Palmen im Schatten vaterländischer Siege;
 Ohne je zu hören der Wälder leises Rauschen
 Noch der Wellen dunkle Gesänge,
 Die in meiner Seele einst erweckten
 Großartige, erhabene Stürme an Ideen;
 Mit welchem neuem Gesang soll ich
 Begrüßen der Freiheit Tag dereinst?⁴⁶

Die Vorsicht gebietet, nicht die Lektion von *Das Buch Kohelet* (1:9) zu vergessen: „Es gibt nichts Neues unter der Sonne.“ Ein Hinweis, der auch hohe Aussagekraft besitzt im Bereich der Ästhetik, insbesondere im Fall von Gonçalves de Magalhães. Das Gedicht erschien in dem 1836 veröffentlichten Buch *Poetische Seufzer und Sehnsüchte* und der erste Vers – *Fern vom schönen Himmel der Heimat mein* – offenbart den Rhythmus der 104 Verse von „Der 7. September, in Paris“ mit seinen vermeintlich brillanten syntaktischen Umstellungen und seiner alles andere als leichten Überfrachtung an adjektivischen Attributen. Nichtsdestotrotz hat Gonçalves de Magalhães ins Schwarze getroffen, als er die geografische Entfernung zu Brasilien als die Achse hervorhob, die aus dem Heimatverlust ein zentrales Element der Identität des Landes macht. In zwei weiteren Strophen tauchen die Themen auf, die sich bei Gonçalves Dias in literarischer Form und existentieller Erfahrung niederschlagen sollten. Die dritte Strophe ist überaus symbolträchtig:

46 MAGALHÃES, Gonçalves de. O dia 7 de setembro, em Paris (dt. Der 7. September, in Paris). *Suspiros poéticos e saudades* (dt. Poetische Seufzer und Sehnsüchte). Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1986, S. 375.

Mas em vão, que nos ares embruscados
O mimoso colibri não adeja,
Nem longe do seu ninho o canto exala
O sabiá canoro.⁴⁷

Embruscados, mimoso, canoro: mais um adjetivo, e os versos virariam estátua de pedra. Na estrofe seguinte, o círculo se fecha, no recurso à oposição adverbial:

Lá, no teu seio, a vida respirando
Tranquilo e sossegado,
Ou no mar agitado, à morte exposto,
Ou aqui nesta plaga tão remota,
Fiel te sou, oh Pátria; não te olvido
Pelas grandezas que me oferece a Europa.⁴⁸

Há uma ironia involuntária no último verso: tarefa espinhosa manter-se leal à evocação dos tristes trópicos ante “Estes eternos monumentos d’arte, / Estas colunas, maravilhas mortas, / Estas estátuas colossais de bronze”⁴⁹, especialmente porque o contraponto parece limitar-se à contemplação do “belo céu” e à audição do “sabiá canoro”. Mas o que conta de fato é a presença em Domingos Caldas Barbosa e Gonçalves de Magalhães dos mesmos motivos que consagraram o jovem poeta dos *Primeiros Cantos*, ou seja, a oposição adverbial, o deslocamento espacial, o olhar distante como sinônimo de saudade, a nostalgia onipresente, a centralidade do gesto comparativo; em suma, *o exílio como forma literária e experiência de pensamento*.

47 Ibid., p. 377.

48 Ibid., p. 378.

49 Ibid.

Doch vergeblich, in den trüben Lüften
 Kein Flügel schlägt der winzige Kolibri
 Noch stimmt fern von seinem Nest
 Sein Lied an der singende Sabiá.⁴⁷

Trüb, winzig, singend: ein weiteres Adjektiv, und die Verse würden zu Stein erstarren. In der nächsten Strophe schließt sich der Kreis durch den Rückgriff auf den adverbialen Gegensatz:

Ob dort, in deinem atmenden Schoß,
 ruhig und sanft,
 Oder auf dem rauen, todbringenden Meer,
 Oder hier in diesen fernen Gefilden
 Bin ich, o Heimat, dir treu. Ich vergesse dich nicht
 Angesichts der großen Schätze, die Europa bilden.⁴⁸

Der letzte Vers beinhaltet eine ungewollte Ironie: Es ist eine heikle Aufgabe, die traurigen Tropen treu in Erinnerung zu behalten angesichts „Dieser ewigen Kunstdenkmäler, / Dieser Säulen, tote Wunder, / Dieser kolossalen Bronzestatuen“⁴⁹, zumal der Gegensatz sich auf das Betrachten des „schönen Himmels“ und das Vernehmen des „singenden Sabiá“ zu beschränken scheint. Was aber bei Domingos Caldas Barbosa und Gonçalves de Magalhães in Wirklichkeit zählt, ist die Verwendung genau der Motive, die den Ruhm des jungen Dichters von *Erste Gesänge* besiegelt haben, das heißt, der Gebrauch des adverbialen Gegensatzes, des räumlichen Wechsels, des entrückten Blicks als Zeichen von Sehnsucht, der allgegenwärtigen Nostalgie, der Zentralität des vergleichenden Ansatzes, summa summarum: *des Exils als literarische Form und gedankliches Experiment*.

47 *Ibid.*, S. 377.

48 *Ibid.*, S. 378.

49 *Ibid.*

Gonçalves Dias, na sentença de Antonio Candido, transformou “o que antes era *tema*” em “*experiência* nova e fascinante”. Estamos todos de acordo. Mas não haverá algo mais na inquietante adoção do *exílio como forma literária* do poema-matriz da poesia brasileira? E se a *Canção do exílio* também puder ser lida como um poema-sintoma?

Fenomenologia da Canção do Exílio?

Sim: o poema-matriz de Gonçalves Dias ousou ao abrir mão de adjetivos qualificativos e, por isso mesmo, foi considerado um poema “sublime”, no juízo respeitadíssimo de Manuel Bandeira, “o passaporte de sua imortalidade”⁵⁰.

Façamos, contudo, uma nova experiência de pensamento. Por favor, interrompa a leitura deste livrinho e ouça mais uma vez, e ainda outra, a *Canção do exílio*.

Pronto?

Percebeu algo diferente nessa nova audição?

Pois é: não são só os adjetivos que brilham pela ausência, não é mesmo? Nos 24 versos da *Canção do exílio* o único sujeito é o poeta em Coimbra, cantando a nostalgia da pátria distante. No máximo, encontra-se uma menção vaga às gentes do Brasil no verso “Nossa vida mais amores”; no restante do poema, estamos às voltas com flores, sabiá, palmeiras, várzeas, céu estrelado, bosques cheios de vida. O poeta não sente saudade das gentes de sua pátria? Nenhuma memória afetiva, lembrança alguma de pessoas do outro lado do Atlântico? Na *Canção do exílio* tudo se passa como se o verdadeiro desterrado fosse o povo, que em aparência não há – ou não chega a atrair a atenção do poeta.

50 BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 22.

Laut Antonio Candido hat Gonçalves Dias das „was vorher *Thema* war“ in eine „neue und faszinierende *Erfahrung*“ verwandelt. Wir sind alle damit einverstanden. Oder schwingt vielleicht doch noch etwas anderes mit in dem verstörenden Widerhall des *Exils als literarische Form* in dem Stammgedicht der brasilianischen Lyrik? Und wenn *Lied des Exils* auch als ein Symptomgedicht gelesen werden könnte?

Lied des Exils aus phänomenologischer Sicht?

Durchaus: Das Stammgedicht von Gonçalves Dias kommt ganz ohne qualifizierende Adjektive aus und ist eben deshalb nach der hochgeschätzten Meinung von Manuel Bandeira ein „sublimes“ Gedicht, das sich „Zugang zu ewigem Leben“ verschafft hat.⁵⁰

Lassen wir uns jedoch auf ein neues gedankliches Experiment ein. Bitte unterbrechen Sie die Lektüre dieses Büchleins und hören Sie sich ein zweites und auch noch ein drittes Mal *Lied des Exils* an.

Fertig?

Haben Sie bei dieser erneuten Anhörung etwas anderes vernommen?

Nun ja: Es sind nicht nur die Adjektive, die durch Abwesenheit glänzen, nicht wahr? In den 24 Versen von *Lied des Exils* ist das einzige Subjekt der Dichter in Coimbra, der voller Nostalgie die ferne Heimat besingt. Es besteht lediglich ein vager Hinweis auf die Völker Brasiliens in dem Vers „Unser Leben birgt mehr Leidenschaft“, in dem restlichen Gedicht ist die Rede von der Blütenpracht, dem Sabiá, den Palmen, der Erde, dem Sternenhimmel, dem Wald voller Leben. Sehnt sich der Dichter denn nicht nach den Menschen in seinem Heimatland? Gibt es keinerlei emotionale Erinnerungen, kein Andenken an Personen auf der anderen Seite des Atlantischen Ozeans? In *Lied des Exils* spielt sich alles so ab, als ob der wahre Heimatlose das Volk sei, das scheinbar keine Erwähnung verdient – oder die Aufmerksamkeit des Poeten nicht verdient.

50 BANDEIRA, Manuel. *Op. cit.*, S. 22.

Em outras palavras, o poema-matriz também pode ser lido como um poema-sintoma. No caso, por que o país é reduzido a uma paisagem, e a pátria é apresentada como um cenário para europeu admirar? O que se oculta nessa ausência tão conspícua que, a exemplo da *Carta roubada* de Edgar Allan Poe, sempre esteve diante dos nossos olhos?

Hora de concluir retornando à epígrafe do poema. Na abertura do Livro III de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, Goethe apresenta ao leitor o canto da personagem que dá título à “Balada de Mignon”. Wilhelm Meister escuta a canção e pede a Mignon que volte a cantá-la. Curiosa, pois ela não entende exatamente a letra que, no entanto, cantava, Mignon pergunta:

- Conheces o país?
 - É provável que seja a Itália – respondeu Wilhelm. – De onde conheces esta pequena canção?
 - Itália! – disse Mignon significativamente. – Se fores para a Itália, leva-me contigo, pois sinto muito frio aqui.
 - Já estivestes lá, minha pequena? – perguntou Wilhelm.
- A menina ficou calada e não foi possível arrancar-lhe nada mais.⁵¹

Augusto Meyer reagiu com rigor à liberdade com que Gonçalves Dias se apropriou da canção do romance de Goethe. E ele tem razão: “o poeta não respeitou a forma original dos verbos [...], em vez de *Zitronen*, com Z, lemos *Citronen*, com C, transliteração absurda, que vem sendo mantida religiosamente nas últimas edições”⁵². Ademais, na opinião do severo (e agudo) crítico, a canção destaca “a esquisita figurinha de Mignon que aparece de modo episódico naquele romance”⁵³.

51 GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 152-153.

52 MEYER, Augusto. Sobre uma epígrafe, op. cit., p. 96.

53 Ibid., p. 98.

Mit anderen Worten: Das Stammgedicht kann auch als ein Symptomgedicht verstanden werden. Weshalb wird das Land dabei reduziert auf eine Landschaft und die Heimat als ein Szenario beschrieben, das die Bewunderung des Europäers verdient? Was verbirgt sich hinter dieser so auffälligen Abwesenheit, die, wie zum Beispiel in Edgar Alan Poes Geschichte *Der entwendete Brief*, stets offen vor unseren Augen liegt?

Es ist Zeit, zum Abschluss und zurück zur Aufschrift des Gedichts zu kommen. Zur Eröffnung des Buches III von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* stellt Goethe dem Leser das Lied der Romanheldin vor, die der Ballade „Mignon“ den Namen gibt. Wilhelm Meister hört das Lied und bittet Mignon, es noch einmal vorzutragen. Neugierig, da sie den Text des von ihr gesungenen Liedes nicht ganz versteht, fragt Mignon:

„Kennst du das Land?“

„Es muss wohl Italien gemeint sein“, versetzte Wilhelm, „woher hast du das Liedchen?“

„Italien!“, sagte Mignon bedeutend; „gehst du nach Italien, so nimm mich mit, es friert mich hier.“

„Bist du schon dort gewesen, liebe Kleine?“ fragte Wilhelm.

Das Kind war still und nichts weiter aus ihm zu bringen.⁵¹

Augusto Meyer verurteilte den freien Umgang Gonçalves Dias‘ mit dem Lied aus dem Roman von Goethe. Er hat recht: „Der Dichter hat das Original der Verbformen nicht respektiert [...], anstatt *Zitronen* mit Z lesen wir *Citronen* mit C, eine absurde Transliteration, die in den letzten Ausgaben peinlich beibehalten wird.“⁵² Außerdem rückt das Lied nach der Meinung des strengen (und scharfen) Kritikers „das seltsame Figürchen der Mignon, die in jenem Roman nur episodenhaft erscheint“⁵³, zu stark in den Vordergrund.

51 GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (dt. Wilhelm Meisters Lehrjahre). Tradução de Nicolino Simone Neto (dt. Übersetzung von Nicolino Simone Neto). São Paulo: Editora 34, 2006, S. 152f. [A. d. Ü.: Das Zitat ist dem deutschen Originaltext entnommen.]

52 MEYER, Augusto. Sobre uma epígrafe (dt. Über ein Epigraph). *op. cit.*, S. 96.

53 *Ibid.*, S. 98.

De fato, seria absurdo conferir centralidade à personagem na trama do romance, pois o eixo do enredo é a *Bildung* de Wilhelm Meister. Ao mesmo tempo, contudo, como desconsiderar seu destino trágico *num país escravocrata*? Raptada por uma trupe de saltimbancos, é submetida a toda sorte de violência, sendo, porém, resgatada por Wilhelm Meister que a compra para livrar a menina de humilhações e abusos. Mignon torna-se uma espécie de “serva” de seu benfeitor e termina por se apaixonar por ele. Seu amor não é correspondido e Mignon vem a falecer⁵⁴. Agora, a “Balada” adquire outro significado, sugerido no diálogo de Mignon com Wilhelm Meister: ela nunca retornará à “região do laranjal florido”, na verdade, ela foi violentamente retirada das cercanias da “montanha ao longe enevoadas”. Escravizada, comprada por Wilhelm Meister, “ascendeu” à posição de serva. Sua linguagem era um híbrido nem sempre inteligível: alemão, falado aos trancos e barrancos, mesclado com italiano e francês. Inquietante, portanto, a epígrafe escolhida por Gonçalves Dias: difícil ignorar um destino mais desterrado do que o de Mignon.

Ao mesmo tempo, essa inquietação talvez esclareça a ausência das gentes brasileiras na *Canção do exílio*. Pelo avesso, tudo foi dito nos primeiros versos do poema de Oswald de Andrade, *Canto do regresso à pátria*:

Minha terra tem palmares
Onde gorjeia o mar
Os passarinhos daqui
Não cantam como os de lá⁵⁵

54 Anoto uma possibilidade para um futuro livro: em que medida o conto de 1871 de Machado de Assis, “Mariana”, não supõe uma leitura aguda e uma reescrita surpreendente da personagem [do mesmo nome] do romance de Goethe?

55 ANDRADE, Oswald de. Canto de regresso à pátria. In: *Pau-Brasil*. São Paulo: Editora Globo, 1990, p. 139.

Es wäre in der Tat absurd, in der Handlung des Romans besagter Figur einen zentralen Stellenwert beizumessen, denn die Geschichte dreht sich um Wilhelm Meisters *Bildung*. Dennoch: Wie Mignons tragisches Schicksal ignorieren in *einem Land, in dem Sklaverei herrscht*? Von einer Truppe von Gauklern entführt, ist sie Opfer von verschiedenen Formen der Gewalt, wird aber, um sie vor Erniedrigung und Missbrauch zu schützen, von Wilhelm Meister freigekauft. Mignon wird zu einer Art „Dienerin“ ihres Wohltäters und entwickelt schließlich eine leidenschaftliche Bindung an ihn. Ihre Liebe wird nicht erwidert und Mignon stirbt am Ende.⁵⁴ Nun bekommt das „Lied“ eine andere Bedeutung, die in dem Dialog zwischen Mignon und Wilhelm Meister anklingt: Sie wird nie in das „Land, wo die Zitronen blühn“ zurückkehren, in Wirklichkeit ist sie gewaltsam aus der Gegend in der Nähe von dem „Berg und seine[m]n Wolkensteg“ gerissen worden. Versklavt, aber freigekauft von Wilhelm Meister, „stieg sie auf“ in die Position der Dienerin. Ihre Sprache besteht aus einer nicht immer verständlichen Mischung: Sie spricht ein gebrochenes, mit Französisch und Italienisch durchflochtenes Deutsch. Das von Gonçalves Dias gewählte Epigraph ist daher ergreifend: Es ist kaum möglich, sich ein Schicksal vorzustellen, das einer größeren Entwurzelung gleichkommt als das Schicksal Mignons.

Vielleicht erklärt diese Ergriffenheit aber gleichzeitig auch, weshalb in *Lied des Exils* nicht die Rede von den Völkern Brasiliens ist. Indirekt ist alles gesagt in den ersten Versen des Gedichts von Oswald de Andrade, *Lied der Rückkehr in die Heimat*:

In meinem Land da liegt Palmares
 Wo dunkel singt das Meer
 Die Vögel hierzulande
 Zwitschern nicht wie die Vögel da⁵⁵

54 Ich möchte hier eine Idee für ein zukünftiges Buch festhalten: Inwiefern waren für die Erzählung „Mariana“ von Machado de Assis aus dem Jahr 1871 eine durchdringende Lektüre und eine überraschende Umschreibung der Figur [gleichen Namens] aus dem Roman von Goethe die Voraussetzung?

55 ANDRADE, Oswald de. Canto de regresso à pátria (dt. Lied der Rückkehr in die Heimat). In: *Pau-Brasil*. São Paulo: Editora Globo, 1990, S. 139.

Palmeiras, metonímia do país-paisagem, natureza sem história, é brutalmente substituída por *Palmares*, metáfora da nação-que-nunca-foi precisamente em virtude da história violenta da formação social de um país fundado na escravidão. Por isso, o mar que gorjeia é bem o Atlântico Negro, na expressão forte de Paul Gilroy⁵⁶, ou seja, oceano tornado via de deslocamento forçado de milhões de corpos escravizados. Na expressão arguta de Luiz Felipe de Alencastro o Brasil se formou no Atlântico Sul, ou seja, por meio da triangulação transnacional entre Europa, Brasil e África, na montagem da indústria açucareira, cuja base produtiva foi o alicerce da sociedade escravocrata colonial⁵⁷.

O exílio é mesmo a forma própria do país-Brasil. E a canção de Gonçalves Dias, ao elogiar sobretudo o país-paisagem resolve – ou, melhor dito, posterga – o dilema que ainda hoje não tivemos valor suficiente para enfrentar: a trilha sonora da nação-Brasil que, como a “região do laranjal florido”, parece antes uma miragem, só deixará de ser uma *Canção do exílio* no momento em que as gentes do Brasil, todas elas, se tornarem protagonistas na “minha terra tem palmeiras”, mas sem esquecer que também “tem palmares”.

56 GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. Modernidade e dupla consciência. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2001. No prefácio à edição brasileira, o autor esclareceu: “A contaminação líquida do mar envolveu tanto mistura quanto movimento. [...] a ideia do Atlântico Negro pode não só aprofundar nossa compreensão sobre o poder comercial e estatal e sua relação com o território e o espaço, mas também resume alguns dos árduos problemas conceituais que podem aprisionar ou enriquecer a própria ideia de cultura” (p. 15).

57 ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Die *Palmen* [A. d. Ü.: *Palmeiras* im Original], Metonymie des Landes als Landschaft, als geschichtslose Natur, werden brutal ersetzt durch *Palmares*, eine Metapher für die Nation-die keine-jemals-war, eben wegen der gewaltvollen Geschichte der sozialen Entstehung eines Landes, das sich auf Sklaverei gründete. Von daher ist das singende Meer gleichsam der Schwarze Atlantik, um den starken Ausdruck von Paul Gilroy⁵⁶ zu verwenden, besser, der Ozean, der als Route für die Verschleppung von Millionen versklavter menschlicher Körper diente. Nach der klugen Aussage von Luiz Felipe de Alencastro erfolgte die Genese Brasiliens im südlichen Atlantik, anders gesagt, in dem transnationalen Dreieck Europa-Brasilien-Afrika während der Entwicklung der Zuckerindustrie, deren produktive Basis das Fundament der kolonialen Sklavenhaltergesellschaft war.⁵⁷

Das Exil ist tatsächlich die Form, die Brasilien als Land eigen ist. Indem Gonçalves Dias in seinem Lied vor allem das Land als Landschaft besingt, löst sich oder, besser gesagt, verschiebt sich jedoch das Dilemma, dem wir auch heute noch nicht die Stirn zu bieten vermögen: Die Tonspur der Nation Brasilien, die, wie „das Land, wo die Zitronen blühen“, eher eine Fata Morgana scheint, wird erst aufhören ein *Lied des Exils* zu sein in dem Augenblick, in dem die Völker Brasiliens, alle Völker, sich in Protagonisten von „In meinem Land da wehen Palmen“ verwandeln, ohne jedoch zu vergessen: „In meinem Land da liegt Palmares.“

56 GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. Modernidade e dupla consciência. Tradução de Cid Knipel Moreira (dt. Der Schwarze Atlantik. Modernität und doppeltes Bewusstsein. Übersetzung von Cid Knipel Moreira). São Paulo: Editora 34, 2001. Im Vorwort zur brasilianischen Ausgabe erklärte der Autor: „Die flüssige Kontaminierung des Meeres umfasste sowohl Vermischung als auch Bewegung. [...] die Vorstellung des Schwarzen Atlantik ist nicht nur geeignet, unser Verständnis von der Macht des Handels und des Staates und deren Bezug zu Territorium und Raum zu vertiefen, sondern sie fasst auch einige schwierige konzeptionelle Probleme zusammen, die das Kulturverständnis beschränken oder bereichern können.“ (S. 15).

57 ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul*. (dt. Der Handel mit den Lebenden. Die Genese Brasiliens im Südlichen Atlantik). São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

A experiência de pensamento favorecida pelo gesto comparativo assume outra face: menos ingênua, mais histórica. O ato de comparar o que há de comum com outros lugares, a fim de afirmar o caráter superlativo do próprio, permitiu ignorar o presente escravocrata, que, no entanto, é paradoxalmente evocado na epígrafe de *Canção do exílio*.

Nessas circunstâncias, o imperativo categórico da nacionalidade deve sofrer uma alteração radical. Orides Fontela deu conta do recado num poema tão conciso quanto incisivo, “Kant (relido)”:

Duas coisas admiro: a dura lei
cobrindo-me
e o céu estrelado
dentro de mim.⁵⁸

Em primeiro lugar, assinale-se a vocação fenomenológica do título, situando a releitura entre parêntesis, numa suspensão que pelo contrário somente intensifica a voltagem dos versos. Agora a *dura lei* pode ainda ser a lei moral, sempre severa, particularmente se for de inspiração kantiana. Mas nada nos impede de associar, talvez de modo um tanto despropositado, a conclusão do ensaio de José Guilherme Merquior, a epígrafe da *Canção do exílio*, sem nunca olvidar o destino infeliz de Mignon, a formação social brasileira e os versos desconcertantes de Orides Fontela.

58 FONTELA, Orides. Kant (relido). In: DOLHNIKOFF, Luis (Org.). *Orides Fontela: poesia completa*. São Paulo: Hedra, 2015, p. 227. Uma análise iluminadora do poema pode ser lida no artigo de LAVELLE, Patrícia. Poesia, mito e filosofia: uma leitura insistente de Orides Fontela. *Alea*, v. 21-22, maio / ago. 2019, p. 207-218. Ver, especialmente, o exame da releitura do mito de Gaia e Uranos, sutilmente realizada pela poeta (p. 216).

Das durch den vergleichenden Ansatz begünstigte Gedankenexperiment offenbart ein anderes Gesicht: Es ist weniger arglos, stärker historisch geprägt. Das Vergleichen dessen, was wir mit anderen Orten gemein haben, mit dem Ziel, den überragenden Charakter unseres eigenen Ortes hervorzuheben, hat es erlaubt, die Sklaverei in der Gegenwart zu ignorieren, die allerdings paradoxerweise in dem Epigraph von *Lied des Exils* anklingt.

Unter diesen Umständen muss der kategorische Imperativ der Nationalität einer radikalen Veränderung unterzogen werden. Orides Fontela hat diesen Auftrag erfüllt, und zwar in einem Gedicht, das so kurz wie prägnant ist, „Kant (neu gelesen)“:

Zwei Dinge bewundere ich: das harte Gesetz
über mir
und den bestirnten Himmel
in mir.⁵⁸

Verweisen wir zunächst auf den phänomenologisch geprägten Titel, in dem „neu gelesen“ in Klammern auftaucht, eine Abgrenzung, die den Spannungswert der Verse nur noch erhöht. Nun kann das *harte Gesetz* auch weiterhin dem moralischen Gesetz entsprechen, das immer hart ist, insbesondere wenn es auf Kant zurückzuführen ist. Doch nichts hindert uns daran, den Abschluss des Essays von José Guilherme Merquior – vielleicht auf eine etwas zufällige Art – in Verbindung zu bringen mit dem Epigraph von *Lied des Exils*, ohne jemals das unglückliche Schicksal Mignons, die soziale Entstehung Brasiliens und die verstörenden Verse von Orides Fontela zu vergessen.

58 FONTELA, Orides. Kant (relido). In: DOLHNIKOFF, Luis (Hg.) *Orides Fontela: poesia completa*. São Paulo: Hedra, 2015, S. 227. Eine erhellende Analyse des Gedichts findet sich in dem Artikel von LAVELLE, Patrícia. Poesia, mito e filosofia: uma leitura insistente de Orides Fontela (dt. Poesie, Mythos und Philosophie: eine eindringliche Lektüre Orides Fontelas). *Alea*, Band 21/22, Mai / August, 2019, S. 207f. Siehe vor allem auch die Untersuchung der Neuinterpretation des Mythos Gaia-Uranos, die einfühlsam von der Dichterin vorgenommen wird (S. 216).

Nessa constelação inesperada, e muito possivelmente temerária, a *dura lei* também pode ser o império do arbítrio e a naturalização da violência que se impõem numa sociedade escravocrata. Então, à dura lei pode opor-se como estratégia de sobrevivência a internalização do céu estrelado. Mais ou menos como Gonçalves Dias nunca cogitou incluir Palmares na *Canção do exílio*.

De todo modo, ainda assim, a epígrafe não deixa de intrigar – e não pelos motivos elencados com erudição por Augusto Meyer, porém pela presença do que se desejava ocultar.

O recalcado sempre retorna.

Coda

Última volta do parafuso.

Vilém Flusser publicou em 1994 um ensaio que possibilita uma compreensão radicalmente outra da *Canção do exílio* e sobretudo do gesto comparativo como um ato filosófico. O título do ensaio é em si mesmo um ato de leitura, *Fenomenologia do brasileiro*. Tudo se passa como se o brasileiro não permitisse uma abordagem ontológica, porém apenas autorizasse uma mirada fenomenológica. Nesse horizonte, o exílio mais do que tema de canção seria a condição definidora dessa residência especial na terra.

Im Rahmen dieser überraschenden und höchstwahrscheinlich gewagten Auflistung kann das *harte Gesetz* auch die in einer Sklavenhaltergesellschaft unbestrittene Herrschaft der Willkür sowie die Naturalisierung der Gewalt bedeuten. Dem harten Gesetz kann also als Überlebensstrategie die Verinnerlichung des bestirnten Himmels entgegengesetzt werden. Ungefähr so, wie es in umgekehrter Form Gonçalves Dias nie in den Sinn kam, in *Lied des Exils* Palmares zu erwähnen.

Wie dem auch sei, das Epigraph erzielt trotzdem immer wieder eine verblüffende Wirkung – und das nicht aus den Gründen, die Augusto Meyer sachkundig angeführt hat, sondern aufgrund der Anwesenheit von etwas, das man zu verbergen wünschte.

Das Verdrängte holt uns stets ein.

Coda

Letzte Drehung der Schraube.

Vilém Flusser publizierte 1994 einen Essay, der ein ganz anderes Verständnis von *Lied des Exils* und vor allem von einem komparativen Ansatz als einem philosophischen Akt ermöglicht. Bereits die Überschrift des Essays entspricht einem Deutungsmuster: *Die Phänomenologie des Brasilianers*. Alles geschieht, als ob der Brasilianer eine ontologische Herangehensweise nicht erlaube, sondern nur eine phänomenologische Sicht zuließe. Weit mehr als Thema für ein Lied wäre das Exil dieser Auffassung nach die bestimmende Voraussetzung für diesen Sonderaufenthalt auf der Welt.

Hora de colocar o ponto final neste livrinho. Por que não lançar mão de modestas reticências? Reticências na forma de uma citação que fenomenologicamente inconclua:

Porque faz parte da essência do brasileiro não ser real (estado), mas virtual (processo). A essência brasileira não é uma maneira de ser, mas uma maneira de buscar. O Brasil não é perfeito (no sentido de 'realizado' e, portanto, 'passado'), mas é assumido (no sentido de olhando para a frente, arriscado e apenas esboçado).⁵⁹

59 FLUSSER, Vilém. *Fenomenologia do brasileiro: em busca de um novo homem*. Organização e prefácio de Gustavo Bernardo Krause. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, p. 54.

Es ist Zeit, dieses kleine Buch mit einem letzten Punkt zu versehen. Warum nicht einfach auf bescheidene Auslassungspunkte zurückgreifen? Auf Auslassungspunkte in Form eines Zitats, das phänomenologisch auf eine Lücke verweist:

Denn es gehört zum Wesen des Brasilianers, nicht real (Zustand), sondern virtual (Prozess) zu sein. Das brasilianische Wesen entspricht nicht einer Form des Seins, sondern einer Form des Suchens. Brasilien ist nicht vollendet (im Sinne von ‚verwirklicht‘ und demnach ‚vergangen‘), sondern es ist bestrebt (im Sinne eines wagemutigen, aber noch unscharfen Nach-vorne-Schauens).⁵⁹

59 FLUSSER, Vilém. *Fenomenologia do brasileiro*: em busca de um novo homem (dt. etwa Phänomenologie des Brasilianers: auf der Suche nach einem neuen Menschen). Herausgegeben und mit einem Vorwort von Gustavo Bernardo Krause. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, S. 54.

Copyright © desta edição: Fundação Alexandre de Gusmão
Copyright © dieser Ausgabe: Alexandre de Gusmão-Stiftung



Impresso em Brasília
pela Fundação Alexandre de Gusmão - FUNAG

600 exemplares
Exemplar n°. /600

Gedruckt in Brasilia
Fundação Alexandre de Gusmão

600 Exemplare
Exemplar Nr. /600

Impressão: Gráfica e Editora Qualytá Ltda.
Papel da capa: cartão duplex 250g/m²
Papel do miolo: pólen similar 90g/m²

No âmbito do programa editorial da Fundação Alexandre de Gusmão, a série *Grandes Autores Brasileiros* inaugura, de forma auspiciosa, a Coleção Cultura e Diplomacia. Idealizada pelo diplomata e escritor João Almino, a série reúne as reflexões de renomados escritores e críticos literários contemporâneos sobre autores que contribuíram para a construção da identidade nacional.

Fruto de parceria entre a FUNAG, o Instituto Guimarães Rosa e o Consulado-Geral em Munique, a série, em edições bilíngues, contribuirá para divulgar, no País e no exterior, a literatura, a arte e o pensamento brasileiro. Dessa forma, insere-se plenamente no propósito mais amplo que norteou a criação da Coleção Cultura e Diplomacia, a qual complementa e dialoga com as tradicionais coleções Relações Internacionais, História Diplomática, Direito Internacional e Política Externa Brasileira.

A FUNAG dá, assim, mais um passo no cumprimento de sua missão institucional de democratizar o acesso ao conhecimento, abrindo espaço para novos olhares e novas vozes e lançando luz sobre a diversidade regional e cultural do Brasil.

Embaixadora Márcia Loureiro
Presidente da Fundação Alexandre de Gusmão

Im Rahmen des Verlagsprogramms der Stiftung Alexandre de Gusmão wird mit der Reihe „Große Brasilianische Autoren“ die Sammlung Kultur und Diplomatie verheißungsvoll eingeweiht. Die von dem Diplomaten und Schriftsteller João Almino konzipierte Reihe vereinigt die Reflexionen renommierter zeitgenössischer Schriftsteller und Literaturkritiker zu Autoren, die zum Aufbau der brasilianischen nationalen Identität beigetragen haben.

Die Reihe ist das Ergebnis einer Partnerschaft zwischen FUNAG, dem Institut Guimarães Rosa und dem Generalkonsulat in München und wird in zweisprachigen Ausgaben zur Verbreitung der brasilianischen Literatur, Kunst und des brasilianischen Denkens in Brasilien und im Ausland beitragen. Auf diese Weise fügt sie sich voll und ganz in das breitere Ziel ein, das die Schaffung der Sammlung Kultur und Diplomatie geleitet hat, die ihrerseits die traditionellen Sammlungen internationaler Beziehungen, diplomatischer Geschichte, internationales Recht und brasilianische Außenpolitik ergänzt und mit ihnen in Dialog tritt.

FUNAG unternimmt damit einen weiteren Schritt zur Erfüllung seines institutionellen Auftrags, den Zugang zu Wissen zu demokratisieren, Raum für neue Perspektiven und neue Stimmen zu schaffen und die regionale und kulturelle Vielfalt Brasiliens zu beleuchten.

Botschafterin Marcia Loureiro
Präsidentin der Alexandre de Gusmão-Stiftung

